PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI « IDEA »
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA, - Via del Corso, 16 - Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO IV - N. 6 - ROMA, 10 FEBBRAIO 1953

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372 - 63996

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

INFORMAZIONE E FORMAZIONE

In questi ultimi giorni abbiamo notato con soddisfazione come ci sia gente del cinema capace di porre il pubblico di fronte a due « tempi » di documentario, imponendogli di pensare e di prendere in considerazione elementi nè romantici nè eroici, ma riflettenti idee o sentimenti della odierna realtà culturale e politica. E' un fatto importante, perchè richiama l'attenzione su alcuni caratteri e scopi del cinema, certo non nuovi, ma sicuramente trascurati.

Proprio per la stima e l'interesse che abbiamo verso questi esperimenti (indubbiamente attivi e riusciti) vorremmo trarre qualche conclusione di interesse generale che riguarda la cultura, ne investe il valore e la funzione, ne richiama l'importanza.

Il cinquantennio trascorso, che non ha avuta molta fortuna di rievocazione nel campo culturale, e letterario in specie, ha invece trovato chi ne ha tentata una sintesi cinematografica con molta misura e sicuro buon gusto. Sicchè dal « can - can » del principio di secolo al recente e tenace sforzo di ricostruzione del nostro popolo, abbiamo potuto vedere quanto di più importante e significativo si è alternato e susseguito in questi cinquant'anni.

Ed è molto.

Ma non ci si poteva attendere di più? O meglio, non ci si poteva attendere che il susseguirsi delle vicende trovasse una sua spiegazione necessaria nel travaglio culturale e letterario che ha caratterizzato questo cinquantennio e gli ha indubbiamente data quella forza di propulsione, la quale, buona o cattiva che sia stata è pure alla base di ogni spiegazione e comprensione?

Si, i divi del cinema da Rodolfo Valentino a Greta Garbo; ma come è possibile che non si pensi, nel definire i valori spirituali che han portato a tanti fatti dei nostri tempi, a Federico Nietzske che muore nel '900, a Carducci che vive ancora nei primi sette anni del secolo?

« Tripoli bel sol d'amore » è quanto ancora ricorda e rimpiange il nostro popolo. Ma non sarebbe stato bene ricordare — e proprio a questo proposito — le « Canzoni per la gesta d'Oltremare », e più ancora « La grande proletaria si è mossa » con cui Giovanni Pascoli definì quel carattere della nostra colonizzazione che fu bisogno di vita per noi, e per gli altri non sfruttamento ma civiltà, benessere e progresso?

Il Pascoli morì nel 1912 e ci son bene elementi dai quali ricavare fotogrammi e montaggi per chiarire *lo spirito* con il quale quella impresa fu vista e sviluppata.

E, infine, quanti elementi di interesse immediato avrebbero potuto rappresentare pochi accenni al fiorire e al vivere degli ambienti artistici e letterari, dei caffè famosi per gli artisti che li frequentarono ed ebbero influenza non disprezzabile sullo sviluppo della nostra storia civile?

Le nostre considerazioni partono da particolari che possono anche apparire marginali, e tuttavia non è così o per lo meno non vorremmo che fossero considerati tali.

Noi ci riferiamo ad una mentalità che talvolta trova origine nella scarsa sensibilità culturale (o nella poca preparazione) di coloro che pur vivono e operano in campi molto strettamente legati alla cultura e che, in definitiva, ne sono una espressione, specie nel cinema.

E' abitudine ormai radicata non *spiegare*, non risalire alle cause più profonde e sicure, non documentare con completezza e sicurezza. Il segno dell'approssimativo si è impresso perfino sulla materia che nega l'approssimazione, e ciascuno opera e produce nel proprio campo dimenticando o ignorando quel raccordo — o quei raccordi — che legano ciascun aspetto dell'intelletto e dello spirito agli altri e al mondo che è fuori di noi e dentro di noi. E', in fondo, in un'epoca che parla e scrive (a proposito e a sproposito) di umanesimo e di umanità, mancanza assoluta di spirito umanistico.

Tutto questo potrebbe anche non essere discusso o considerato se non avesse l'enorme importanza che ha sulla formazione di vasti strati sociali che ormai si avvicinano alla cultura e alla vita dello spirito solo attraverso i mezzi più immediati e diffusi (i mezzi di *massa*) della società contemporanea: il giornale ed il cinema.

Il libro, che è pur sempre il mezzo più meditato e controllato, arriva ormai ad un'aristocrazia. E' necessario perciò, se le persone responsabili e qualificate vogliono tener fede alla loro funzione, che esse operino con i mezzi a loro disposizione in modo da dare *tutta* la vita dello spirito, *tutta* la giustificazione e tutte le prove alla formulazione di quei problemi che propongono all'attenzione del loro pubblico.

Il pubblico deve *capire*, se deve poi operare e formarsi; si tratta insomma, anche questa volta, di un problema di responsabilità e di cultura.

SOMMARIO

SIMULACRI E REALTÀ

GLI SCIOPODI

La mitologia non ha certo governato sempre la fantasia con le norme della armonia e i canoni della bellezza. Talvolta anzi la favola è gretta ed infantile; tal'altra s'imporpora d'ebbrezza vacillante. Da che son nati, per esempio, gli Sciopodi? Un popolo dell'India o della Etiopia, quindi di terre dove il sole è implacabile. Che ti fa allora la provvida natura? Fornisce a ciascun abitante un piede enorme, lasciando che l'altro si sviluppi secondo le dimensioni comuni. Avete capito: quel piede servirà da parasole. Ma come si fa a camminare tenendosi il piede in mano per ripararsi da quella pioggia di fuoco. Evidentemente lo Sciopodo non deve pretendere troppo. C'è il sole a picco? E allora non si può pensare a mettersi in cammino. Ci si sdraia all'aperto e si cerca di difendersi dai dardi infocati. Ecco il piede enorme levato per aria fungere da ombrello.

Da prima si è portati a far i rallegramenti alla natura che non dimentica nessuno e si prende cura di tutti. Poi però si comincia a pensare che tener alto il piede non è cosa che possa durare a lungo. Ci si stanca evidentemente dopo un po', tanto più che quel piedone deve avere un volume e quindi un peso rispettabile. Sciopodo, ossia come vuole l'etimologia, « piede d'ombra », può essere uno di quei nomi funzionali, che ci richiamano alla mente la proboscide dell'elefante o le corna di certi ruminanti, o tutto quel complicato apparato boccale della balena. In realtà però il piede per l'ombra non funziona affatto, perchè ci vorrebbe qualcuno che aiutasse a tenerlo su.

Ma perchè sono andato a pescare questi grotteschi abitatori delle zone torride? Mi confesso: vorrei creare un neologismo per indicare quei rimedi che la politica propone e che sono peggiori dei mali. Sciopodismo, mi sembrerebbe efficace per siffatta indicazione.

I GUAI DEL SIGNOR PREFETTO

Qualche anno fa malintenzionali sabotatori presero di mira il palazzo della prefettura di La Rochelle. Incasero la sala da pranzo, spogliarono gli archivi, distrussero gli alberi. Ai registri riservarono una sorte di privilegio, perchè ne rispettarono il dorso. Il nome dei sabotatori era « Termiti ». Canaglie di questa malizia meritavano di entrare nella letteratura politica, e ci entrarono di fatto con paragoni, similitudini ed altri colorici tropi. Ma già prima della fine del secondo Impero si era cominciato ad apporre l'ape alla termite. La ape lavora alla luce, la termite all'ombra, volendo continuamente, sembra mostrarsi mai, fino al crollo finale.

Naturalmente i giornalisti a corto di metafore vissero per qualche tempo a spese delle termiti, ignare, esse divoratrici, di servire da pasto a chi non alla propria fame provvede ma a quella insaziabile del pubblico.

A poco a poco però le termiti han perduto il loro posto privilegiato di rappresentanti della corrosione, dell'erosione e del consumo totale. Sempre più di rado infatti avviene di vederle ricordate dai maneggiatori di penna. Del fatto possono essere proposte delle spiegazioni: la prima è questa: sono forse gli uomini diventati così parchi, onesti, leali da non offrire più con il loro cattivo esempio, motivo all'offensiva comparazione? Ed ecco la seconda: per caso gli uomini si sono trasformati in roditori così accaniti da far giudicare il paragone con le termiti troppo piano ed irrilevante?

Si resta perplessi nell'accettare l'una o l'altra delle motivazioni. Forse ce ne sarà una terza.

BERGSON OMEOPATICO

Si rallegrino i fautori dell'omeopatica, siano pazienti o siano curanti. Lo episodio che ora ricorderò e taglierà corto a tante polemiche e a tante controversie. Il venerdì 2 marzo del 1938, Jacques Chevalier filosofo ardente che ci ha dato bellissime pagine su Descartes e Pascal, trovandosi a Parigi andò a trovare il Bergson. Parlano a lungo e con angoscia della situazione internazionale. Poi commentano alcuni luoghi di La pensee e le mouvant. *Il passo controverso si legge a pagina 165. Chevalier taglia al punto giusto la pagina dell'esemplare nuovo. Ha scritto il Bergson* percevoir *o* concevoir? *La cosa è importante per l'oggetto di questi due verbi:* l'ordre. *« Ecco che non comprendo più nulla, — dice il Bergson — non comprendo più me stesso. Potrei come Hegel, dire: « Quando scrissi questa prose eravamo due a comprenderla, il buon Dio ed io; ora non c'è che il buon Dio ». La discussione s'inerpica, sosta, ritorna indietro per prendere uno slancio nuovo. Tre ore e mezzo di dibattito pur amichevole finiscono con lo stancare anche un giovane valido: e il Bergson era vecchio ed infermo. Ad un certo momento entrò l'infermiera portando un tubetto d'aspirina e la dose infinitesimale di un rimedio omeopatico. Sulle diluizioni successive l'illustre malato si difende con l'abbondanza dei dilettanti. Poi, per mettere a posto la coscienza filosofica, dice: « A prima vista queste sembrano cose assurde; e tuttavia da quando si conoscono meglio le proprietà della materia, è meno assurdo, potendo supporre che il rimedio agisce in maniera dinamica, mettendo in movimento gli ultimi costituenti della materia ».*

Convincente: ma quel tubetto d'aspirina che ci stava a fare?

Varius

Migliaro - Maschere

PSICOLOGIA E PITTURA

E' importante notare come, mentre ci sono nel gran pubblico molti intenditori di musica, in generale si è ignari anche tra le persone colte di ciò che sia e voglia essere la pittura.

Chi di fronte ad un quadro ammiri la naturalezza e di fronte ad un ritratto la somiglianza, quegli mostra di essere del tutto ignaro di ciò che sia e voglia essere l'arte della pittura.

Chi intenda accedere al godimento estetico offerto dalla pittura prepari il suo animo a rivelazioni di veri segreti: la pittura non ha a che fare con riproduzioni, sempre impari ed anzi grottesche, della natura. Vedasi qui un paesaggio, certamente giovanile, di Girolamo Induno: parodia e nostalgia di sole e di azzurro, opera ben più geometrica che non artistica. La natura contiene in sè una miniera inesauribile di bellezze; ed è compito dell'arte quello di rilevarle e di rivelarle per la gioia degli uomini.

Non è da credere che i classici siano fedeli riproduttori della natura: i loro capolavori portano uno stile ed una impronta personale. Una riproduzione che voglia essere pedantescamente fedele alla natura e ligia a naturalezza sarebbe artigianeria e non arte: come sono artigianeria nel campo della scienza le ricerche di laboratorio quando non siano nutrite di ideologia e non approdino a scoperte.

Vi sono pittori magistrali di tecnica ed anche di gusto, come il Pobbiati, scarsamente pregevoli per difetto di personalità: il Pobbiati ricorda troppo il Giorgione nei panneggi lussuosi e sfolgoranti e sopratutto il Monticelli nella sceneggiatura e nella ispirazione dei temi e nella tecnica.

Si consideri un momento il naturalismo ad oltranza del pittore Sciltian, siano effettivamente godibili. Ad una certa verosimiglianza l'opera figurativa deve sempre rispondere, dal momento che l'uomo è destinato a vivere in seno alla natura, ad attingere alle risorse di questa e a conformarsi alle sue leggi. Anche quando sembra superare le leggi della natura, l'uomo lo fa attenendosi a riposte possibilità superiori sempre insite nella natura. E il destinatario dell'arte è il pubblico: e l'artista deve sapersi esprimere per comunicare la propria emozione estetica. Ricordiamo il tormento del Carducci: « era una nota del poema eterno — quel ch'io sentiva, e picciol verso or è ». Allorquando io vedo conferito un premio a qualche poeta *ermetico*, penso sempre ad un errore di indirizzo: perchè, in tema di enigmistica il premio lo si suol conferire a chi risolve l'enigma e non già a chi lo pone.

E certamente sono da ammettere anche arti figurative a contenuto narrativo, e sono queste capaci di conseguire valore di arte pura ad onta del soggetto letterario. C'è al riguardo una tradizione grandiosa, e valga del resto l'esempio dell'arte caricaturale.

Però anche i più arditi sforzi acrobatici di novità, pur rispondendo in parte all'esibizionismo richiesto dallo spirito di concorrenza suscitato dalla frenetica vita odierna, sono in fondo rispettabili in quanto possiamo considerarli, da una parte sforzi di escogitazione di mezzi nuovi di esplorazione e di espressione estetica, dall'altra indirizzamenti pittorici verso le realtà nuove che le quotidiane conquiste della tecnica vanno affacciando — dalle visioni offerte dal microscopio elettronico a quelle degli spazi abissali o della stratosfera, come pure dagli incanti cromatici, dalle policromie, offerte dai nuovi mezzi luminosi. Verrà il genio che saprà valorizzare le parcellari conquiste, saprà cernere, integrare, sintetizzare e dare il commovente capolavoro che, per la verità, oggi ancora manca. Questa arte di avanguardia ultramoderna che, con le varie desinenze in « ismi » che accompagnano gli appellativi delle sue varie modalità, denunzia la propria natura piuttosto intellettualistica che non artistica, è figlia della sua epoca, più tecnica che non sentimentale.

F. De Pisis - Natura morta su sfondo marino

Non si va probabilmente errati se si giudica Sciltian più lontano dalla naturalezza di quanto non lo sia l'Olimpia di Manet dalla Leda di Giorgione. La sua pennellata polita come il castone di un intarsio, la carezza delle ombreggiature, la miniatura nella grandiosità dell'insieme portano in loro stessi tanta ricchezza di stile da rasentare la ricercatezza o la manieratezza; che d'altra parte l'artista riesce ad evitare per quella stessa esasperata verosimiglianza che egli sa impartire al suo quadro. Soltanto nel Theosokopulos troviamo forme d'arte cui quelle della Sciltian possano essere raffrontate.

E' indiscutibile che un gran balzo innovatore è stato portato dall'*Impressionismo*, che consiste in una esaltazione del colore così da ridurre il disegno ad una risultanza quasi fortuita nell'incontro dei colori: alla prospettiva lineare sostituì la prospettiva aerea, donde imprevedibili risorse nell'evidenziamento di un tema; e al colore conferì una consistenza di massa, donde la pennellata che ad un tempo colorisce e che scolpisce. (Nella deliziosa figura di fanciulla è dato notare come il nostro Ranzoni sia stato precorritore: sa veramente di Medardo Rosso).

Filiazioni dell'Impressionismo, sia pure in qualità di reazioni, come è il caso del cubismo, furono i vari movimenti e scuole successive, divisionismo, simbolismo, fauvismo, surrealismo, astrattismo.

Sarà opportuno ricordare gli studi comparativi fatti dagli psichiatri fra certi estremismi di avanguardia e l'arte psicopatologica (Weigandt, D'Ormea, Vinchon ed altri molti). Ricordiamo pertanto le Esposizioni di arte psicopatologica, quella organizzata dall'autore del presente scritto alle « Giornate Mediche Internazionali di Verona » e quella successiva nel « Congresso Mondiale di Psichiatria » di Parigi del 1950. Una unitarietà, un accordo nel disaccordo di colore e di linea, una tematica prefissa contrassegnano l'opera del vero artista. Tuttavia è da ritenere che dal punto di vista artistico certi astrattismi non

Su queste basi è dato godere pacatamente il pittore De Pisis, il quale può bensì sgomentare col nervosismo dei suoi tratti, con l'evanescenza della sua pennellata, con l'incertezza dei suoi contorni, colla bizzarria delle forme e delle prospettive, il profano assoluto; ma riesce a trasfondere una vera gioiosità estetica in chi sappia apprezzarne quella trascendentale fluidità e diafanità del colore, quel buon gusto di colori in apparenza accozzati con stravaganza, talvolta, ma sempre con una risultanza armoniosa, quella sagacia esegetica con la essenzialistica raffigurazione della psicologia del personaggio in un ritratto, quella potenzialità di movimento, insita perfino nel paesaggio. Potenzialità di movimento, non riproduzione di movimento come volevano i futuristi, non abbastanza presaghi che l'esegesi estetica del moto sarebbe spettata alla cinematografia.

La parentela più stretta del De Pisis può trovarsi forse nel pittore francese Signac: non dove questi segue Seurat nella tecnica dei colori di Chevreul, o quando sottoscrive al simbolismo di Moréas, di Aurier, di Sérusier; ma quando espande in quegli ariosi, vibranti, balzanti deliziosi acquerelli il suo spirito sgombro dalle elucubrazioni scientifiche. Il De Pisis lo supera anche per quella certa incompiutezza che lascia allo spirito dell'osservatore la soddisfazione e la gioia di integrare egli stesso con la propria immaginazione il generoso spunto offertogli dall'opera dello artista. All'osservatore viene così offerta e trasmessa o propulsa la gioia di creare.

G. Boschi

JASPERS E LA STORIA

Fra gli avvenimenti più importanti della letteratura filosofica del dopoguerra, l'ultima opera di Karl Jaspers sull'origine e sul significato della storia (1) è forse quella che ha destato il più forte e più diffuso interesse, sia per l'attualità del problema sia per la grande personalità dell'autore che in questo scritto pare raggiunga il massimo del suo sviluppo. Ed è tale, invero, il vigore originario di questo nuovo pensiero storico e tanto ricca la problematica che in esso si articola da potersi senz'altro affermare che la considerazione immediata con cui è stato accolto e l'animarsi delle discussioni che al suo riguardo si sono intrecciate, ben lungi dal passare il segno, costituiscono il giustificato riconoscimento per l'apparire di questo che quasi unanimemente viene stimato come il capolavoro di uno dei massimi pensatori della nostra epoca.

Quale sia l'impostazione basilare del pensiero di Jaspers è genericamente noto, impostazione, per così dire, tradizionale ma ambientata in termini moderni. Al centro del dramma dell'universo è l'uomo, essere fatto di carne e nutrito di materia e nella materia radicato ma insoddisfatto dello stato suo e anelante ad altro di più alto da questo terreno mondo che l'incatena; e ciò rientra pienamente nella antica tradizione del pensiero dualistico, che un più recente più superbo pensiero ha cercato e ha creduto di calpestare riducendo tutto il reale a questo mondo della carne e della materia ma in cui pure vanno a realizzarsi i valori eterni dello spirito. Contro questo pensiero nuovo e superbo è insorto, fra gli altri, anche Jaspers con vigore da pochi altri eguagliato; ma pure egli vive di questo pensiero che condanna, ne assume le espressioni, lo andamento, parte della sua mentalità, restandone infine prigioniero. E allora quel tradizionale dramma dell'uomo gettato in un mondo che sente non suo e da cui aspira con tutte le forze a fuggire, dramma di ogni concezione che non sia di assoluta immanenza, qui si acuisce all'estremo e tristemente si colora, perchè è stato reso oscuro e anzi annullato del tutto il passaggio da questo a un altro mondo, e l'aspirazione al più alto diviene allora solo un disperato fantasticare di un esiliato che in eterno invano ripensa alla patria mai conosciuta.

●

Nell'ambientazione sola Jaspers inquadra anche la sua concezione della storia, raggiungendo però quei toni originali inconsueti, testimonianza di uno sforzo nuovo di maggiore chiarificazione. Anche la storia, anzi la storia soprattutto è il dramma dell'uomo che si sforza di adeguarsi alla trascendenza e pure ad essa non giunge mai; è anzi questo il significato, questa la direzione di tutta la storia del mondo. Per Jaspers ciò è un punto fermo, sempre presupposto in ogni fase di sviluppo del suo pensiero storico.

Il termine « storia » ha due sensi fondamentali, valendo da un lato per indicare i fatti accaduti, il passato, e dall'altro il processo storico attualmente in divenire, il presente che, per un suo aspetto, è anche narrazione, conoscenza di quel passato da cui scaturisce; storia già fatta e storia che si fa, dunque, dualismo palese che però si risolve nel dominio del presente, in cui lo stesso io si colloca al centro della storia e crede di poterla scorgere, e si impegna per scorgerla in una unitaria visione, rivivendola in sè.

Nella storia trascorsa possono distinguersi tre periodi, cioè preistoria, storia e storia moderna, la prima riguardante il costituirsi delle razze e delle lingue fino all'inizio della vera cultura storica, la seconda i fatti dei cinque millenni in cui l'umanità, dai suoi nebulosi primordi, ha progredito con grandioso sviluppo culturale e politico fino alle soglie della più matura epoca, la terza appunto è questo, l'avverarsi di quel mondo di cui noi stessi siamo parte e figli. La prima epoca lega gli uomini ancora all'inconsapevolezza della natura, i contatti fra gli uomini sono pochissimi e per nulla o quasi nell'ambito della coscienza; la seconda segna un netto progresso, ma i contatti, anche se ben più consapevoli, restano tuttora occasionali, tanto che non è possibile riconoscere un unitario processo storico fra gli uomini, ma piuttosto varie storie separate e reciprocamente indifferenti; la terza epoca, invece, propizia quella ancor latente unità, con la prospettiva di una ancor maggiore unità per l'avvenire. L'unità della terra, tutta tecnicamente dominata, è ormai un fatto compiuto.

La presente situazione umana, cioè l'unità mondiale in cui ora ci si trova a vivere, è caratterizzata dalle più impersonali forze della scienza e della tecnica e chiunque voglia intendere il nostro tempo deve chiarificarsi appunto scienza e tecnica nel loro effettivo valore. La tecnica soprattutto, perchè essa è il processo scientificamente ispirato attraverso il quale gli uomini si rendono padroni della materia, allo scopo di eliminare la necessità e di migliorare il proprio ambiente; mercè lo sviluppo tecnico della nostra era il vivere dell'uomo nella natura appare diverso, migliore sì ma angustiato da nuove minacce, perchè se è vero che i processi tecnici migliorano la dimora terrena dell'uomo, è vero anche che essi rioperano sull'uomo stesso, lo mutano a sua volta, e c'è rischio che lo pieghino e lo tiranneggino, e lo facciano schiavo e non più padrone del mondo tecnicamente evoluto. La tecnica insomma, può portare al disumano, come, d'altro lato, può anche restare sottomessa al nostro più profondo essere, ampliando in modo imprevedibile le nostre possibilità.

Perchè questo avvenga, però, non è più sufficiente il pensiero, ma si richiede un più decisivo, personale impegno. Il futuro attuerà le tante e sempre più vaste e più ricche possibilità solo se i singoli esistenti in questo mondo sentiranno di essere, quali sono, fattore essenziale del processo in atto su cui sono incamminati verso il futuro. Il mondo è ora tutto unito e tecnicamente dominato, ma è un mistero il suo concreto unitario attuarsi; questo non è oggetto di logica comprensione, perchè emerge qui un elemento che supera la storia, componendosi con essa e valorizzandola.

E' il metastorico, che è forza ma anche limite della storia, voragine oscura all'intelletto da cui si spiega la realtà ineliminabile del male nel mondo, che non si allontana ma si impone anzi con progressione spaventosa, attraverso guerre sempre più atroci e sempre più malefiche nel loro influsso pervertitore sul costume degli uomini. E poichè ormai, nella conseguita unità del mondo, nulla più resta esterno al mondo stesso, ora non c'è più, come prima, la speranza di un risanamento o di una compensazione altrove a mali e a decadenze localizzate nello spazio, ma il male si propaga universalmente, e un naufragio ai nostri giorni sarebbe un naufragio totale e irreparabile, perchè non c'è nulla dal di fuori che possa più intervenire.

Bisogna dunque, a tutti i costi, evitare il naufragio, che sarebbe la rovina di tutti; e l'uomo, solo l'uomo nella sua particolare situazione è in grado di superare l'irrazionale scatenarsi del male, nella coscienza della libertà alimentata dalla speranza. Qui finalmente si può intendere e ben precisare il senso vero della storia, come processo dell'uomo verso la libertà attraverso l'educazione della fede; di qui si aprono le prospettive avvenire per l'umanità, la tendenza a una più alta verità, a una più pura più vigorosa più cosciente realtà umana. L'uomo consapevole di incompiutezza radicale, si muove verso una diversa esistenza, irraggiungibile mai sul piano del nostro esistere. E' la trascendenza che così urge sulla storia, trascendenza vera come di qualche cosa che qui non c'è e non semplice rimando che lo esistente opera verso una vuota alterità; trascendenza, però, da cui possono trarsi direttive per ogni perfezionamento esistenziale nel mondo e per ogni tentativo di elevazione del mondo ai puri valori, ma che, in quanto eterna ed infinita, resta per sempre inesauribile. Perciò ancora essa, sul piano storico, che è l'unico che qui interessa, si inserisce nel mondano sospingendolo a sè ma non resta coinvolta nel destino momentaneo della storia, la quale, avendo dell'eterno ma essendo processo nel tempo, ha slittamenti e cadute e ricadute, ma mai si perde e mai si arresta nel suo moto ormai attualmente unitario.

La storia è, insomma, incompiutezza, perchè è sviluppo nel tempo, negazione dell'eterno e del perfetto, ma è anche insieme richiamo, composizione dello eterno e del perfetto; attraverso i più disparati e contrastanti itinerari la storia si apre sempre più a tutte le esigenze che consentano ad essa di giungere a quell'unità effettiva che è la sua meta terrena, unità non cosmologica nè estetica nè politica ma processo che parte dal singolo e ai singoli ritorna nella comunicazione delle profonde esigenze spirituali che sostengono la storia dell'universo. E' un'unità sempre perseguita e mai raggiunta, un compito da assolvere all'infinito, donde tutto il pensiero storico e tutto il processo storico acquistano il senso che altrimenti non avrebbero, perchè ogni momento appare come condizione determinante la possibile unità; la storia è il divenire dell'unità, la continua e sempre incompiuta ricerca dell'unità.

Il compimento non è più opera della storia, ormai, ma della metastoria nella quale, consumatosi il tempo nell'eterno, l'unità sarà infine realizzata. La storia è la faticosa grande via per la metastoria, nello sforzo da essa operato di realizzare quell'unità che ora, su piano metastorico, appare come l'unità della Trascendenza, Dio principio e termine della storia, sua origine e suo unico scopo.

Così, nel nome di Dio assolutamente trascendente, si conclude la grande opera di Jaspers, poderosa nel suo sviluppo e fervente di una dinamica speculativa ricchissima, di cui in una breve nota non è stato possibile rendere se non parzialmente e debolmente testimonianza. Nel fiacco ripetersi di motivi dall'uno all'altro tramandati e pedissequamente riproposti cui ci ha abituato tanta parte della letteratura filosofica del nostro tempo, particolarmente in Italia ma purtroppo non solo in Italia, lo scritto di Jaspers offre finalmente, come pochi altri, la possibilità di meditare su problemi già consueti e qui meglio chiariti o presentati in insolita prospettiva, tanti sono i motivi proposti e le modulazioni nelle quali vengono sviluppati.

Per restare solo molto sulle generali, il grande argomento di Jaspers è la concezione trascendentistica della storia, l'intendere la storia come strada alla metastoria nella quale il dramma storico ha sanamento e compimento; argomento prevedibile, in fondo, dati i precedenti dello stesso Jaspers, ma non nella maniera in cui si è concretizzato. Jaspers, fin qui assertore di trascendenza ma con un tono quasi evanescente e lontano, come d'uno che cerca già subito senza speranza di trovare, qui invece parla con una decisione, mai sino ad ora riscontrata, di quella Trascendenza che risolve in sè i quesiti che la storia propone e tragicamente intesse ed esaspera senza saperne trovare, da se sola, lo scioglimento.

Deus ex machina, questa Trascendenza storica di Jaspers, cioè indiretto riconoscimento del rovinare del suo pensiero? In molti si son fatta questa domanda, e in parecchi la risposta è stata affermativa. E' stata affermativa in tutti gli immanentisti assoluti, i quali sapevano già che Jaspers non era dei loro ma non prevedevano a tal punto e quindi, in certo senso, si sono sentiti traditi o scandalizzati, e hanno reagito condannandolo nel grande gregge dei reazionari del pensiero, povero di iniziativa e declinante in una ingloriosa fiacca involuzione; risposta che c'è da credere sia stata un po' frettolosa, ma della quale occorre tener conto per la valorizzazione ultima del pensiero di Jaspers.

Altri hanno risposto diversamente, con varie sfumature, fino a negare l'artificiosità dell'intervento risolutore della Trascendenza nella storia, cioè fino a una adesione di massima totale o poco meno. Perchè, questo, in definitiva, è il quesito fondamentale, sapere se storico e metastorico davvero si richiamano e si dispongono fra loro implicandosi nella maniera indicata da Jaspers.

La polemica al riguardo è ancora in atto anche da parte dello stesso Jaspers il quale annuncia come imminente la pubblicazione di una sua storia della filosofia in cui potrà e dovrà rendere atto della saldezza e della bontà dei suoi principî storici. Comunque, al di là di ogni più parziale critica al riguardo di quell'ancora oscuro richiamo che l'esistente nella storia rivolge al trascendente, resta il fatto fondamentale che, nella revisione della filosofia della storia che il pensiero umano sta operando in quest'epoca di crisi del pensiero immanentistico, Jaspers si è decisamente schierato, pensatore tutto nuovo ma nuovo nella tradizione, per cui la storia non è tutto, ma solo una grande, l'unica via che possiamo percorrere verso l'Assoluto.

Luigi Olevano

(1) KARL JASPERS, *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*, München, Piper, 1949.

Ranzoni – Ritratto di fanciullo

● E' annunciata la X Mostra Concorso Nazionale della Ceramica, che si terrà a Faenza dal 29 giugno al 15 luglio: il programma comprende manifestazioni affiancatrici. Il Bando della Mostra-Concorso, con l'indicazione dei premi, verrà diramato a giorni.

FILOLOGIA E CRITICA

Ricchi e vari per pubblicazioni e attività sono stati questi ultimi mesi.

La contrazione verificatasi fatalmente negli anni della guerra sembra ora sciogliersi in pieno fervore e intensa ripresa. Le vecchie case editrici riaprono le loro collane, mentre le nuove si vanno avviando egregiamente. Ecco qui nella classica collana degli « Scrittori d'Italia » del Laterza di Bari il recente « Genealogie deorum gentilium libri » di G. Boccaccio curato da V. Romano, opera esemplarmente sicura e validamente resa per metodo e ricerca. Accanto ad essa la ripresa dell'edizione critica foscoliana (dopo un terzo volume, « Epistolario » a cura di P. Carli) con un quarto volume di « Prose varie e d'arte » a cura di M. Fubini, per l'editore Le Monnier di Firenze. E col Foscolo l'Alfieri che la città d'Asti e il centro di Studi Alfieriani e gli enti della cittadina piemontese presentano in definitiva edizione critica, nel bicentenario del Poeta, sotto la direzione accorta e vigile di Carlo Calcaterra, e per cura di Fassò, Cazzani (i primi volumi dei quali sono già apparsi), e poi Jannaco, Maggini, Calcaterra, Raimondi, Caretti, Forti. Tra le collane, vere e proprie di testi (oltre quella del Mondadori, che prosegue da anni un piano ampio e diligente, tracciato da F. Flora; e l'altra del Garzanti per i narratori dell'ottocento), si è già avviata quella diretta da Pancrazi Schiaffini e Mattioli per il Ricciardi di Napoli con volumi su « Croce », « Petrarca » e, ottimamente, su « Parini » a cura, quest'ultimo, di L. Caretti; mentre continua a ritmo serrato quella dei « Classici Utet » di Torino, sotto la direzione di F. Neri, con ottimi volumi, quali, e in particolare: « Foscolo » per E. Bottasso, « La poesia lirica del duecento » per C. Salinari, e il recente, fermo equilibrato e informatissimo, « Poemetti del duecento » di G. Petronio. Ora che siamo ai primi secoli della nostra letteratura è bene ricordare la collezione di testi siciliani dei secoli XIV e XV, diretta da E. Li Gotti, già avviata con il primo volume di « Poesie siciliane » a cura di G. Cusimano (Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani), che già annunzia un secondo volume e un terzo contenente la « Conquesta di Sichilia » di Simuni da Lentini (1358) a cura di G. Rossi Taibbi. Per tale iniziativa chiari sono gli scopi che si vogliono raggiungere: « L'opportunità e l'utilità d'una simile iniziativa, che per la prima volta sottoporrà all'attenzione degli studiosi in una visione d'insieme non soltanto tutto quanto si è scritto in volgare siciliano trecentesco (documenti d'archivio, lettere private, etc.) ma anche la produzione letteraria della Sicilia nel periodo successivo alla fioritura della scuola poetica fridericiana, è evidente per più aspetti: innanzi tutto quello linguistico che permetterà una conoscenza approfondita, fin qui mancante, dell'antico siciliano. Altro aspetto notevole è quello che riguarda il valore della cultura siciliana del '300 e del '400, ed il processo di diffusione della cultura toscana nell'Isola ».

Accanto alla precedente collana, ma con intenti più larghi e « nazionali », si ricorda quella dei testi della Casa Editrice La Nuova Italia, affidata a G. Contini, in cui notiamo il volume « Nostro volgare siculo » di E. Li Gotti; e con essa la collana dell'Istituto di Filologia Romanza della Università di Roma, sotto la direzione di A. Monteverdi, per l'Istituto Tipografico Modenese. Non minore fervore (lascio da parte tante altre degnissime iniziative) anima gli studiosi d'oltralpe: così dalla Svizzera è stata impiantata su solide basi una « Bibliotheca scriptorum latinorum mediae et recentioris aetatis », che è destinata « a raccogliere testi scritti in lingua latina dalla fine dell'impero romano ai giorni nostri, che siano di importanza fondamentale per le singole discipline: per la spiritualità, per la filosofia, per la letteratura, per la storia, per le scienze (La « Bibliotheca » è edita dalla Casa Editrice Thesaurus Mundi, che ha sede a Zurigo, ed è rappresentata in Italia dall'ed. C. Görlich di Milano). E per balzare dalle origini e dal Medio Evo all'ottocento ricordiamo che le opere di F. De Sanctis stanno per essere ripubblicate sotto la direzione di L. Russo per l'editore Laterza di Bari, per l'editore Einaudi di Torino sotto la direzione di C. Muscetta; ed anzi è da poco uscito, presso questo editore, il primo volume (il dodicesimo del piano) col titolo « Mazzini e la scuola democratica » a cura di C. Muscetta e G. Candeloro; le cui pagine vengono riproposte « al dibattito odierno da un ampio studio, introduttivo, rigorosamente storico, che lumeggia in tutti gli aspetti l'origine, l'impostazione metodica di queste lezioni e il loro significato nella biografia intellettuale dell'autore e nella storia della critica ». Notevolissimo è, in questa edizione, a parte i criteri dell'introduzione, l'indice analitico, in cui pazienza amore e virtù sono tutti messi insieme a profitto.

Se varii e vasti sono dunque i programmi e gli avvii delle edizioni e dei testi critici; ancor più vario e ampio è l'impegno della critica. Il De Sanctis è ad ogni critico di derivazione crociana o no, oggi, più che mai, un maestro, si pone in risalto, scavalcando quasi il Croce, il suo impegno di uomo nell'assolvere alla caratterizzazione critica di età e figure, uomini ed idee della nostra storia letteraria. Ogni saggio parte da lui o a lui si ispira; ed è certo segno buono, o saggio consiglio, costruire su quelle basi. Ecco qui due agili ma dotti saggi sulla « Storia della critica ariostesca » di W. Binni e sulla « Storia della critica manzoniana » di E. Santini, apparsi in una bella e giovane collana di studi diretta da U. Bernardini Marzolla per la Casa Editrice « Lucentia » di Lucca. « Genere » questo, oggi particolarmente caro e di larga fortuna, posto tra la bibliografia ragionata e il vero e proprio saggio critico.

Tant'è che anche altri autori maggiori, ma qualvolta anche minori, hanno il loro esame critico; cito, per tutti e tanti sono, qualche volume, come « La critica alfieriana » di C. Cappuccio, elegantemente presentato da La Nuova Italia di Firenze e i poderosi volumi delle Edizioni di Storia e Letteratura dirette accortamente da don G. De Luca, tra cui quello dotto e impegnativo di W. Friederich sulla « Fortuna di Dante all'estero ». Tra i saggi che più in senso « storico » si avvicinano alle varie età e figure, prospettando problemi situazioni idee e contrasti, il lettore potrà vedere il volume « Medioevo cristiano », di R. Morghen (Bari, Laterza), « Poesia e canto » di C. Calcaterra (Bologna, Zanichelli); e per i contemporanei, innanzi tutto, « Scritti di estetica » di A. Gargiulo (Firenze, Le Monnier), « Cultura letteraria contemporanea » di C. Varese (Pisa, Nistri Lischi) e l'agile ma penetrante « Nota sulla letteratura italiana nel 1950 » di N. F. Cimmino (Firenze, Sansoni).

In un campo più propriamente linguistico e filologico, particolare importanza rivestono i saggi: « I primi volgarizzamenti » di F. Maggini (Firenze, Le Monnier), raccolti nei quaderni di letteratura ed arte di G. De Robertis; e « La crisi linguistica del quattrocento e « L'Arcadia » di J. Sannazaro » di G. Folena (Firenze, Olschki), di cui il Migliorini scrive nella « Premessa »: « Uno tra i periodi meno esplorati, nella storia della nostra lingua, è tuttora il tardo Quattrocento. Eppure esso ha per la formazione dell'italiano una importanza capitale, perchè il divulgarsi della tipografia pose in quei decenni in modo imperioso il problema dell'unificazione, che doveva nei primi decenni del Cinquecento trovare la soluzione (o, se si vuole, una prima soluzione) attraverso lo sforzo del Bembo e degli altri grammatici ».

Ma anche nel campo degli studi di letterature straniere non mancano i saggi e le ricerche; e se con le sue due antologie, francese e inglese, l'editore Sansoni di Firenze ha creduto di fare, attraverso la scelta oculata e sobria dei curatori, un omaggio alla letteratura di questi grandi popoli (continuano sempre le collane di traduzioni della Utet, Sansoni, Einaudi, Bompiani, ecc.); ecco qui che nel Belgio si avvia una Collana di traduzioni e presentazioni di poeti e narratori d'oggi, che con equilibrio e largo orientamento dirige il grande italianista belga, Robert van Noffel.

Aldo Vallone

F. De Pisis – S. Marco

● Il Teatro Ruzante di Padova, che quest'anno possiede una sua sala e una Compagnia organica, e che nei primi mesi della sua attività ha dato con successo quattro drammi, ha ora in preparazione « Le smanie per la villeggiatura » di Goldoni, « Il malinteso » di Camus e « L'Agamennone » di Eschilo. Quest'ultimo verrà presentato nella traduzione del Valgimigli.

● Dal 25 al 30 aprile p.v. avrà luogo in Napoli il Concorso pianistico internazionale, che si intitola al Mastro Alfredo Casella. Al concorso possono partecipare musicisti di tutti i Paesi dai 16 ai 30 anni. La gara comprende due prove eliminatorie e una finale; al primo classificato verrà assegnato un premio di 400.000 lire, vi saranno anche altri quattro premi minori.

CARICATURISTI ALLA QUADRIENNALE

Si potrà discutere sull'opportunità che la Quadriennale dovesse, tra l'altro, contenere una mostra della caricatura italiana dell'Ottocento e che, soprattutto, ospitasse non soltanto opere originali, ma periodici umoristici destinati a documentare lo sviluppo di questa forma particolare del disegno, tra noi, anche in rapporto alla satira politica e sociale; ma volentieri accettiamo il risultato della particolare fatica di Alberto Petrucci nell'organizzarla, incontrando, come si può immaginare, difficoltà non lievi nella ricerca di rare testimonianze grafiche le quali dessero sapore e gusto alla rassegna. Ricompaiono qui i vecchi giornali che un tempo deliziavano la siesta dei nostri nonni e che ritrovammo, con sorpresa e curiosità, in fondo a vecchi cassetti di casa: quei giornali che, secondo una diffusa abitudine ottocentesca, pubblicavano volentieri i personaggi dai corpi rattrappiti, di nanerottoli, con il grosso capo attentamente disegnato o le sperticate figure degli uomini eleganti che prendevano quasi tutta la pagina del periodico. Esposti qui, per necessità di documentazione sui disegnatori del tempo, fanno uno strano effetto, e sembrano quasi il commento di quegli anni rappresentati dalla «Antologia» della pittura ottocentesca ospitata, come si sa, in altra parte della mostra.

Eppure considerata come un saggio di quel che potrebbe essere una esposizione della caricatura, più vasta e composta di tutti originali, ha pure il suo interesse; ma prima di soffermarci davanti ai più gustosi disegni e acquarelli, si dovrà accennare alle origini di questa caricatura ottocentesca italiana.

Si dice che, nonostante la lunga storia di questo genere particolare (che risale, se si vuole, fino alle più antiche manifestazioni grafiche) la caricatura italiana dell'Ottocento riceve il suo impulso da quella francese che aveva già nel 1830 affermato con Gavarni e Daumier la forza e l'originalità del disegno satirico: e in realtà per quanto riguarda il secolo scorso i primi giornali dedicati alla satira sono posteriori a quelli francesi; ma giustamente il gusto caricaturale italiano può vantare esempi molto più antichi e validi artisticamente, se si risale al Settecento, al Seicento e anche più in su, a Leonardo da Vinci, quando non volessimo assorbire anche il grottesco medioevale nella storia della caricatura, il che, forse, sarebbe eccessivo.

Nè, per quanto riguarda la novità della caricatura e la sua fortuna in Francia, va dimenticato che, quando il Bernini era a Parigi e scolpiva il busto del re sole, sentendosi venir la voglia di eternare con quattro segni caricaturali i cortigiani di Luigi XIV (lui che era abilissimo caricaturista) dovette spiegare ai gentiluomini francesi d'allora che cosa fosse la «caricatura». In ogni modo è vero che da noi, in Italia, questo tipo di disegno ironico e deformato fu meno frequente che altrove, per esempio in Inghilterra, in Germania e, appunto, in Francia; ma è anche vero che spesso i nostri maggiori artisti, sul serio o scherzando, ci hanno lasciato bellissimi saggi di caricature. Qui, nella mostra alla Quadriennale, sono esposti disegni, acquerelli e litografie di Cecioni, di Giovanni Palizzi, di Boldini, del Tricca, di Teja e, più recenti, di Tirelli, Scarpelli, Sacchetti, tutti nomi notissimi per il loro disegno spiritoso; ma il gruppo più interessante sorge da quel focolato di dispute e di aspirazioni artistiche che fu il «Caffè Michelangiolo», illustrato, nei suoi personaggi più tipici, appunto, da disegnatori pieni di gusto e di mordente fiorentino: tra questi artisti molti non furono affatto «professionisti» della caricatura; ma proprio perchè eccezionalmente vi si dedicarono riuscirono forse a racchiudere nel segno incisivo e vivace qualcosa di più valido che non la «cifra» talvolta gustosa, ma spesso frigida, di tanti loro colleghi, disegnatori umoristici di professione. Telemaco Signorini, che fu l'animatore instancabile del gruppo del Caffè Michelangiolo, così parlava del Tricca: «Disegnatore esperto e acuto osservatore d'ogni lato caratteristico delle movenze abituali di un individuo, è l'autore delle più belle caricature della collezione...».

E infatti quel suo modo spietato di scavare le fragili persone in un chiaroscuro asciutto e magro, il piacere di segnare anche plasticamente i volti dei personaggi, come quello del pittore Lorenzo Gelasi, allampanato come una cavalletta, ne fanno un incisivo ed efficacissimo caricaturista, soprattutto pittorico. Strano esempio di fedeltà caricaturale ad un personaggio, ci ha dato il Delfico con le sue caricature di Giuseppe Verdi, accompagnato nei trionfi e nella vita famigliare come il protagonista d'un romanzo illustrato o d'una favola.

Peccato manchino, tra gli altri, in tempi più vicini a noi i disegni caricaturali di Pascarella che avevano il gusto del «pupazzetto» e che prendeva se stesso a modello ironizzando sul proprio aspetto, talvolta spiritosamente fissato con quattro segni di penna. Si osserverà infatti che la caricatura è tanto più valida come genere pittorico quanto meno è rielaborata e portata a fastidiosa precisione: essa deve conservare il valore della spontaneità come il tratto di spirito che è la «stoccata» dell'abile schermitore: pesanti e fastidiose appaiono le scene caricaturali simbolistiche e politiche le quali avevano bisogno di scritte esplicative o di lunghi dialoghi sotto il disegno: se la caricatura ha un valore d'arte, esso risiede nella felice improvvisazione e nella scherzosa «provvisorietà» della traduzione grafica. Per questo tanta parte della caricatura inglese del Settecento e dell'Ottocento, nonostante l'innegabile abilità degli artisti è caduca e resta legata al suo tempo, mentre un felice «sgorbio» che inchioda sul foglio un personaggio come un insetto trafitto da uno spillo, può essere sempre attuale.

Valerio Mariani

● A cura dell'Ente Universitario del Teatro, edita da Bocca di Milano, è stata data vita ad una «Rivista di studi teatrali», che si propone l'esame scientifico dei problemi riguardanti il teatro dal punto di vista artistico, letterario, estetico, storico e filologico. Formano il Comitato Direttivo: G. M. De Francesco, A. Pellegrini, F. Valsecchi e P. Grassi.

● A cura dell'Ufficio Informazioni Stati Uniti e della Divisione Informazioni della Missione Americana per l'ERP in Italia è stata pubblicata una «Breve storia degli Stati Uniti d'America».

Il volume di 224 pagine traccia un quadro dei principali avvenimenti e delle più importanti correnti di pensiero che hanno accompagnato lo sviluppo della Nazione americana.

● Vittorio G. Rossi è il primo scrittore italiano non comunista che sia stato ammesso nell'U.R.S.S. da quando esiste la «cortina di ferro». Egli ha ora raccolto e completato gli articoli che a suo tempo pubblicò nel «Corriere della Sera» in un volume dal titolo «Soviet»: in esso sono fornite diverse interessanti informazioni raccolte da lui sulla vita sovietica in ogni settore, con uno spirito sereno ed equilibrato.

● Nella collana «Problemi e opinioni» della Morcelliana, editrice in Brescia, sono usciti due volumi: «Droghe di polizia» di Jean Rolin, nella traduzione e con prefazione di Vincenzo M. Palmeri della Università di Napoli e «Che cosa attendete dal prete?» di Paul Claudel, François Mauriac ed altri scrittori laici e preti.

Il primo è un'indagine sul cosidetto siero della verità, il secondo riporta il pensiero di noti scrittori sulla figura del prete, la più amata e la più combattuta di ogni tempo.

VI Quadriennale d'arte: Melchiorre Delfico - Il passeggio dei patriotti perugini - (prop. della Città di Perugia)

BRERA RICONQUISTATA DI NOTTE

Una volta la settimana, il venerdì dalle nove alle dieci e mezzo, al prezzo modesto di cento lire, Brera è illuminata: si visita. Si visita accompagnati da una guida; la quale non è una guida meccanica, è un insegnante o un professore o un maestro di storia dell'arte, di critica d'arte, di filologia artistica. Si tratta di assistenti universitari la cui opera è stata concessa a titolo gratuito dai docenti dell'Università di Milano e Pavia e dall'Università Cattolica. Il pubblico è in tal modo avvicinato alle opere d'arte attraverso la competenza e la preparazione di un personale d'eccezione; provocando forse (perchè no?) la intensificazione della cultura artistica verificatasi un po' dappertutto, dalla Francia alla Russia e dall'Inghilterra al Belgio all'America all'Olanda alla Svizzera e così via. (Va detto però che in molte scuole svizzere o svedesi o norvegesi o Usa o finlandesi, il ragazzo dai primi anni scolastici è avvicinato al «colore» attraverso ottime riproduzioni di quadri famosi, «belli», dalle scuole locali alle scuole artistiche di tutto il mondo, e dall'antico al moderno. Ho visto alcune edizioni scolastiche svizzere dove non mancava nè Matisse nè Cézanne e neppure qualche artista italiano d'oggi). Trasformato il museo da archivio segreto e irraggiungibile in iscuola, il pubblico cui giova un orario diverso da quello normale «lavorativo», piglia confidenza colla pittura. Si tratti di antica o di moderna, resta il fatto che la pittura è al fondo della cultura da farsi.

Brera è stato riaperto sei mesi fa. Le bombe l'avevano messo a terra; vi furono quasi — direi — alcune inchieste per sapere come era avvenuto; ma per ricostruirlo, riattarlo, metterlo in pristino, ci volle la buona volontà di molti enti e di molte persone. Oggi Brera è daccapo quel gran centro d'arte che tutte le guide turistiche indicano, e la Deputazione Provinciale, la Cassa di Risparmio e la Camera di Commercio possono essere soddisfatte d'aver impiegato denaro qua dentro, per il programma culturale da svolgere in seno alla Pinacoteca (già preannunciato all'inaugurazione). E del resto, Brera istituita secondo il pensiero illuministico come Pinacoteca popolare (termine forse antelettera), rappresentativa delle diverse scuole di pittura italiana (salvo quella toscana), si presta bene a quella attività didattica fondamentalmente richiesta dall'Unesco ai musei.

Come sede di «lezioni», diciamolo con soddisfazione, nulla di meglio. Il bel palazzo eretto dal Francesco Richini e costruito da suo figlio Gian Domenico, e dagli architetti Quadrio e Rossone, per i Gesuiti nella seconda metà del Seicento, rappresenta bene la solidità dell'antico e la prosperità moderna. I Gesuiti vi restarono fino al 1772; il Palazzo divenne sede delle grandi istituzioni culturali milanesi: biblioteca, osservatorio astronomico, Accademia di belle arti, Istituto lombardo di scienze e lettere — trovarono sede qua. La statua di bronzo del Canova, il famoso Napoleone in figura di Cesare vittorioso, al centro del bellissimo cortile d'onore, venne fusa su ordine di Eugenio di Beauharnais nel 1811, a Roma (originariamente la statua era di marmo; mentre il modello di gesso è a Possagno nella gipsoteca canoviana, l'originale è a Londra nella dimora del duca di Wellington); ma solamente nel 1859 venne innalzata come ornamento monumentale del cortile, dopo molti anni di deposito in cantina. L'arte come la politica e gli uomini ha pure i suoi momenti di ribasso; e la statua del Canova rappresentava troppo Napoleone e le sue vittorie.

●

La pinacoteca di Brera non ha una grande storia; ha piuttosto grandi opere. Si distaccò dall'Accademia di belle arti nel 1811, ebbe la sua autonomia guidata da Giuseppe Bertini dapprima, poi da Corrado Ricci che dal 1898 al 1903 la riordinò liberando molte sale dai gessi e dai marmi che ingombravano (secondo il gusto del tempo, del resto), dotandola insieme che di spazio, di tutte le opere demaniali ritirate dalle chiese. Veniva riordinata — con criteri scientifici, cronologici e regionali proprio secondo era nata nel periodo illustre di Napoleone, attraverso la soppressione degli Ordini ecclesiastici, delle chiese, dei conventi, scuole religiose, oratori, e che a Venezia formavano un enorme deposito d'arte antica dal quale più tardi nascevano proprio quelle considerate oggi le più ricche gallerie d'arte italiane: Brera, e l'Accademia di Venezia. Il modesto corredo artistico dell'Accademia di belle arti milanese si arricchì prima colle soppressioni del 1805, 6, 7, 8; infine il museo prese corpo quando occupata l'antica chiesa golica di Santa Maria di Brera, dimezzandola, per cavarne sale (lo stesso accadeva a Venezia per la chiesa di S. Maria della Carità), il 15 agosto 1809 — giorno onomastico di Napoleone, la Pinacoteca era ufficialmente inaugurata.

Per Brera si può parlare di trionfale carriera; colle soppressioni del 1811 e del 1812, fu un seguirsi di incameramenti; per tutto il secolo passato e fino ai nostri giorni, ha goduto di legati, di depositi, di doni; gli acquisti si sono seguiti, fino ai nostri giorni. Tra i grandi donativi di cui la Pinacoteca si arricchì, va ricordato quello della famiglia Oggioni, nel 1885; ma contro tante fortune, non si possono dimenticare alcuni errori gravissimi come certi scambi che tra il 1850 e il 1860 privarono l'istituto di certi capolavori. Tuttavia, nelle sale figurano saggi cospicui di tutte le scuole pittoriche italiane (salvo la scuola toscana, è vero; ma uno strappo di Piero della Francesca ne la salva di tante assenze), s'intende specie la lombarda e le nordiche in generale; nonché opere di pittori stranieri tanto da farne un centro culturale fra i più importanti d'Europa.

I visitatori del venerdì, oppure coloro che hanno necessità maggiore di perfezionarsi per una istruzione, una educazione più ragionata, più completa, possono seguire veri e propri corsi di specifici argomenti che muovendo dalla Storia dell'arte in genere toccano poi i vari momenti della pittura e della sua geografia, pigliando spunto oggettivo dalle diverse collezioni esposte a Brera. Dalle prime reazioni alla innovazione, si rileva quanto siano essenzialmente importanti proprio per l'educazione del pubblico e per la stessa vita e il rinnovamento dei musei, questi contatti, questa assiduità fra pubblico e opere, fra pubblico e istituzioni come Brera a Milano, o l'Accademia a Venezia.

Si fanno mostre importanti dappertutto: vedi quella del Tiepolo a Venezia o quella del Caravaggio a Milano, ma in realtà questo «passo indietro» sviluppera frutti maggiori quando siano valorizzate le grandi permanenti mostre che sono i nostri musei, dalla Sicilia a Napoli a Roma a Firenze e avanti, per tutta la ricca provincia italiana.

La novità di Brera, rispetto alle visite con guida, che si svolgono nei musei, è stata proprio quella di assegnare a tali «visite» una ferma e precisa funzione didattica; intanto si mira a una rigorosa selezione delle guide, poi alla preparazione di un pubblico che abbia l'occhio e il cuore aperto ai problemi fondamentali della nostra storia dell'arte, e, più davvicino, alla comprensione dei problemi pratici che interessano la vita dei musei.

A Brera si progetta anche una serie di lezioni destinate al maggior perfezionamento culturale dei maestri e dei professori di storia dell'arte, sempre in funzione di queste visite, alcune delle quali saranno dedicate alle scolaresche milanesi. La Direzione dell'Istituto sta studiando d'accordo col Provveditorato agli studi un programma per l'educazione artistica dell'infanzia. Infine, dopo le vacanze, l'inaugurazione del Laboratorio di ricerche scientifiche e del restauro, con una dotazione di strumenti e una apparecchiatura generosamente offerta da alcuni industriali milanesi, completerà il moderno programma culturale della Pinacoteca.

Renato Giani

● Concluso il Premio Sanremo 1950 con la rappresentazione di «Primo amore» di André Josset, è in corso l'organizzazione del Premio Sanremo 1951 riservato ad un'opera di scultura di autore italiano, avente per soggetto «Monumento ai caduti di tutte le guerre».

Il concorso, indetto dal Casino Municipale di Sanremo, sotto gli auspici del Comune di Sanremo, prevede l'assegnazione di un premio unico ed indivisibile di L. 2.000.000, un premio di L. 600.000 ed uno di L. 400.000. Il bando fissa la data del 29 febbraio quale termine per l'invio della scheda di partecipazione; le opere concorrenti dovranno pervenire alla Segreteria dei Premi Sanremo entro il 30 aprile.

Con il prossimo Concorso i Premi Sanremo cambieranno formula: avremo il «Premio delle Quattro Mura» inteso a valorizzare ogni anno geni italiani nel campo dell'arte, delle lettere, delle scienze, della musica.

Di questa geniale iniziativa, ideata da Orio Vergani, e realizzata dai Premi Sanremo, daremo in seguito maggiori particolari.

VI Quadriennale d'arte: Teja Casimiro - Il Giubileo verdiano - (dal «Pasquino» - [illegible] - Coll. Avv. Gianeri)

NOVITÀ IN LIBRERIA

«POÈMES» DI EUGÈNE BESTAUX

Riesce gradito intrattenersi un po' su questi *Poèmes (choisis par Henry de Madaillan*, Editions A.I.S.A., Paris) di Eugène Bestaux. Si fanno a noi da presso con garbo tutto particolare: hanno un loro passo discreto, cordialmente guardingo, una loro voce misurata e ferma, che quasi ci prende senza che ce ne avvediamo, ed in cui sentiamo sopratutto battere il vario e caldo accento d'un uomo vivo, fraterno. Sì che nasce ben presto il desiderio di sapere di che cosa è fatto questo incanto sobrio, che non stordisce, e che tuttavia si palesa tanto penetrante, e delicato. Desiderio di indagare esegeticamente nel corpo espressivo del libro. Epperò fin da principio si è sentito che il segreto primo di questa suggestione risiede principalmente nella misura squisitamente umana a cui il canto di Bestaux costantemente si riporta, ad essa adeguandosi, e su di essa scandendosi.

Quasi sempre il respiro ritmico cerca e trova appagamento nelle forme metriche chiuse, per lo più rimate. Ma la rima non sa di sforzo, ha una sua fluida spontaneità: necessario elemento timbrico, connesso con l'inspirazione stessa del poeta. Il metro dominante è ancora quello che meglio d'ogni altro rappresenta la tradizione della poesia francese: il settenario doppio, l'alessandrino. Ciò è, direi, perfino ovvio in una poesia come questa del Bestaux, la quale, pur nel suo vigile sentore di temperata modernità, mai si pone come brusco distaccamento dal più vivo filone tradizionale.

Ma com'è fatto il martelliano che Bestaux predilige? Quanto esso ci appare ormai lontano da quello vigorosamente eloquente e scandito, insofferente di sfumati indugi, che gi dà nell'epica romantica della victorhughiana *Legende des siècle*. Non senza frutto doveva restare, anche nell'ambito dei valori prosodici, l'esperienza baudelairiana e rimbaudiana, l'esperienza insomma collegata con tutto il sottile e laborioso travaglio del decadentismo francese. In particolar modo, nel caso di Bestaux, appaiono operanti le soluzioni metriche non solo, ma anche espressive oltre che di atteggiamento intimo, d'ispirazione, di Paul Verlaine, il cui nome è esplicitamente evocato in uno di codesti *poemes* (*En songeant à Paul Verlaine*); ma del quale anche meglio sembra di rintracciare la presenza, affettiva e d'affinità, specie del Verlaine più liricamente e paesisticamente descrittivo, nelle poche composizioni di metro breve, l'ottonario, certo più vibratile e sensitivo dell'altro.

Ma estranea non è neppure la suggestione (pur sempre contenuta entro i limiti di un'avveduta moderazione e saggezza) di voci assai più vicine nel tempo: Valéry, ad esempio, il cui richiamo reiteratamente ricorre in citazioni epigrafiche, ed è vivo sopratutto nella poesia a lui ispirata e dedicata (Hommage à Paul Valéry). Anche qualche altro nome, a volere un po' sottilizzare, si potrebbe mettere avanti: per esempio taluni crepuscolari di lassù, Jammes, Samain, ma più che altro sul terreno di una certa analogia di taluni momenti ispirativi: stupori lirici di una quieta e malinconica tenerezza nella solitaria provincia. Accanto a quelle di costoro rimbalza, perchè no, anche qualche attutita risonanza laforguiana. Ma non azzarderei il nome di Mallarmé nonostante la parentela di derivazione e di svolgimento che si potrebbe pur sempre stabilire tra costui e Valéry, nè i nomi di Brèton, di Apollinaire, di Eluard, di Jacob. Béstaux rimane interamente al di qua di codeste punte avanzate ed estreme, al di qua del surrealismo in genere.

Quali dunque i modi con cui tale copia di molteplici e validi esperimenti di poesia della penultima ed ultima stagione francese si è esercitata in Béstaux, improntando l'*allure* del suo verso? Direi che il risultato è essenzialmente un ammorbidimento della cadenza lirica, un più fervido e mosso distendersi della frase, un più ricco trasalimento della parola: insomma, un giro strofico più modulatamente discorsivo ed articolato, efficacemente soccorso dal frequente uso dell'*enjambement*. Ma qualche volta il limite è oltrepassato, e l'aperta fluidità del canto si fa diluito strascicamento e sfilacciamento entro il suono opaco di modi e di espressioni troppo fruste. Ciò accade sopratutto nei poemi riuniti sotto il titolo *Paysages de mon coeur*; che è la prima parte, quella dove più che altrove prevale il metro lungo.

Ma la somma di attualità lirica è particolarmente da ravvisare nelle non frequenti espressioni illuminanti *ex imo*, alacri di un loro intimo fermento, le quali fissano baleni ed impressioni suggestive della sensibilità sottile e segreta, e che, pur sfumando in un senso occulto del vivere, in una specie di solerte cosmicità, si fondono entro il tessuto in una sicura unità di sentimento e di composizione. Eccone qualche spigolatura, quasi ad apertura di libro: « Souci, mon beau souci! Tes fleurs, / Tes fleurs agrestes resplendissent, / Illuminant / D'or e de feu / Toute la chambre... / Et mon coeur s'en va cheminant / Dans la fraicheur / De routes blanches / Qui, peu à peu / Se teintent de safran e d'ambre » (*Ombre fleurie*); « Où sont les beaux étés d'autrefois, clairs e roux, / Portant des grappes d'or sur leurs tempes vermeilles?... / Le silence a posé son doigt sur mes oreilles / Et je n'entends plus rien que son souffle plaintif » (*Juillet*); « Les arbres enfièvrés par le soleil farouche / Chuchotent. La nuit parle... Et mon coeur en attente, / Mon coeur mal defendu s'inquiète » (*La nuit parle*); « Dans la cellule étroite et grise / Où rôdent l'angoisse et le deuil, / Une souris s'immobilise / Et ses yeux brillent sur le seuil... / Et, tandis que l'aurore verte / Monte aux frontières de la nuit, / elle achève sa ronde alerte, / S'arrête, regarde et s'enfuit » (*Une souris passe*); « ...Ils savent bien / Que l'ombre va sembler plus noire, / Une fois que seront éteintes / Ces feux, trompeurs comme la gloire » (*Quatorze juillet*).

Questa raccolta di *poèmes* si svolge attraverso una ricca varietà di motivi e di occasioni autobiografiche. C'è tuttavia una nota che rintocca con più sofferta insistenza, pur tra vari momenti di serenità gioiosa.

E' l'accento della tristezza. Una malinconia tranquilla, non sconvolta da impeti di ribellione o da impulsi di disperazione, ma come rassegnata, e virile. Tristezza di paradisi perduti: il passato, l'infanzia, l'amore, i sogni giovanili. Amarezza dell'oggi e, ancor più, dell'incerto, inquieto domani, entro il quale la visione dell'infinito cui l'esistenza del poeta alla sua ultima età va ormai velocemente incontro, attira (affascina) e sgomenta in pari tempo.

La malinconia, come un po' addolcita dai riflessi seducenti del paesaggio infantile ed avito nelle liriche di *Pays de mon enfance*, si fa di colpo più densa, di colpo grido inquieto e sbigottito, nella parte che segue: *Qu'as-tu fait, ô toi que voilà?*, la quale comprende componimenti ispirati e, sembra, scritti nella prigione in cui i tristi avvenimenti recenti hanno scaraventato anche il vecchio poeta, reo solo di avere creduto in una verità diversa da quella di altri uomini. Quelle che ora salgono da questi canti di reclusione politica, sono sopratutto voci di angoscia ed amarissima sorpresa: « Et je songeais que ni l'oiseau qui vole te chante, / Ni la fleur qui s'entr'ouvre à l'ombre du buisson / N'ont le coeur assez dur ou l'âme assez méchante / Pour mettre les oiseaux ou les fleurs en prison » (*Petite chanson triste*); « ...je ne sais pourquoi / La bêtise au morne visage / M'a reclus entre ces parois » (En songeant à Paul Verlaine).

La pena di lui non può non protendersi ad un riferimento trascendente: a Dio invocato dapprima, in *Et irrequietum est cor nostrum* e in *De profundis clamavi*, come inconseguito possesso e doloroso anelito: « J'ai parcouru lentement tous les sentiers du doute, / Mais, toujours et partout, du matin jusq'au soir, / C'est vous que je cherchais tout au long de ma route »; ma da ultimo, nel *poème* di commiato, come conquistata e tranquillante certezza: « Abandonne a Celui qui veille sur la tour / Le souci de choisir pour toi la bonne route; / Travaille et va tout droit, dès que renaît le jour, / Sans jamais t'égarer dans les sentiers du doute; / Laisse hurler le vent et briller le soleil / Et, lorsque la Douleur, cette âpre messagère, / T'aura crucifié de ses longs clous vermeils, / Dis-toi que de ton sang va refleurir la terre » (*Le blé qui lève*).

Il Bestaux rivela tocco particolarmente felice allorchè fissa paesaggi e stagioni, momenti ed aspetti del tempo, ore di sole e di pioggia, animali vivaci sopratutto uccelli. Vivido ed incantevolmente evocatore si fa il tratto quando vengono rappresentate, nei loro colori e suoni, le stagioni dell'anno, l'autunno, l'inverno, ma specialmente l'estate, i pomeriggi d'estate (*Ombre fleurie*). Ancor meglio, se l'ambiente paesistico è il Sud, una visione del Sud, della Sicilia, ad esempio. Pare allora di scoprire che la chiave di questo canto equilibrato e variegato sia da ricercare in una innata *mediterraneità* del poeta: una solare cadenza, un lucido respiro che egli ha nel sangue, che ha fatto di lui uno dei migliori *italianisti* francesi, e che fa sembrare taluna volta di poter sorprendere nei suoi versi echi virgiliani (*Lamento de Sicile*), echi catulliani e tibulliani (*Epithalame*).

Eppure, egli aveva detto in principio che la sua voce « n'est qu'un faible et prodigue murmure. / Comme un ruisseau qui rêve et s'ecoule sans bruit / Sur la mousse onduleuse et la sable complice, / Pour qu'on m'entende, il faut le silence et la nuit » (*Evitre*). Ma alla fine, è il « miracle d'or! Eblouissant mirage!... ».

Bortolo Pento

MISCELLANEA DI STUDI MURATORIANI

Il secondo centenario della morte di L. A. Muratori è stato celebrato, lo scorso anno, in ogni parte d'Italia, e la stampa ha fatto larga eco alla commemorazione. Particolare importanza la celebrazione ha avuto, oltre che a Vignola, che al Muratori diede i natali, conseguì la laurea *in utroque iure*; conseguì la laurea *in utroque iure*; dove fu, per tanti anni Prevosto di Santa Maria Pomposa e svolse la sua attività di sacerdote e studioso. A Modena, per preparare le onoranze, si costituirono, in fraterna collaborazione due Comitati: l'uno, ecclesiastico, per iniziativa dell'Arcivescovo della città, Mons. Boccoleri; l'altro, civile, sotto la presidenza di quell'appassionato studioso e bibliografo del Muratori che è il prof. Tommaso Sorbelli. Principale tra le manifestazioni organizzate dal Comitato ecclesiastico è stata la « Settimana di studi muratoriani » con scopo divulgativo, per illustrare la figura del sacerdote e del cultore dei problemi morali. Padre Placido da Pavullo, creatore del « Centro di studi francescani », presso il quale ebbero luogo le conferenze, ha dedicato a quelle celebrazioni un volume: « L. A. Muratori » del quale è stato parlato nel mensile « Idea » dello scorso dicembre.

Il Comitato civile, oltre aver dato un più decoroso aspetto alla *Aedes Muratoriana* e aver accresciuto di due nuove sale il Museo, ebbe come suo intento principale la preparazione di un « Convegno nazionale di studi storici », per una valutazione dell'opera multiforme del Muratori e dell'influenza da lui esercitata sulla cultura italiana e straniera.

All'iniziativa risposero, con entusiasmo, Deputazioni e Società di Storia Patria, Accademie, Enti culturali, Biblioteche, Archivi, insigni personalità laiche ed ecclesiastiche contribuendo con fervore di ricerche e di studi intorno all'Uomo, alla sua opera e al suo tempo. Gli Atti e le Memorie di quel Convegno sono stati raccolti a cura della Deputazione di Storia Patria per le antiche provincie modenesi nel volume: *Miscellanea di Studi Muratoriani*, Modena, Aedes Muratoriana, 1951.

Il ricco volume, di oltre 600 fitte pagine, che si apre con una lettera di S. S. Pio XII all'Arcivescovo di Modena, elogio altissimo dei preclarissimi meriti dell'umile sacerdote, « onore e decoro della Religione e della Patria » e con messaggi del Presidente della Repubblica e del Ministro della Pubblica Istruzione, costituisce un punto fermo nel campo della critica e della indagine, sul suo tempo ed ambiente, sulla grandezza dell'uomo, del sacerdote, dello storico e dell'erudito.

Muratori storico, nella sua duplice natura di ricostruttore del fatto storico e di critico ricercatore dei materiali che servono alla ricostruzione della storia, sopratutto dell'Italia e del Medioevo, è l'argomento di una relazione di Pier Silverio Leicht.

Acutamente egli fa rilevare, riferendosi a una riserva in un giudizio del compianto Bertoni, che, cioè, il Muratori non abbia fatto veramente della storia « quale noi moderni la concepiamo », che, se il M. mai si prefisse di scrivere sinteticamente il dramma della nostra storia, è certamente opera di storico il coraggio morale nel selezionare e valutare la gran massa dei documenti medioevali e nel trarre, dalla profonda conoscenza, le soluzioni più probabili, giungendo a conclusioni che sono, ancor oggi, degne di attenzione e, in gran parte, confermate, perchè fondate su una ricca documentazione.

Carlo Calcaterra illustra l'azione ideale e diretta che ha avuto il Muratori, come instauratore della storiografia italiana, nella preparazione del Risorgimento. Se egli, in realtà, si limita a fare opera di erudito, la sua opera, come tutte le opere dei grandi, ha continuato a operare, anche dopo la sua morte, agendo profondamente, nel 700 e 800, nel rinnovamento della letteratura civile e politica. Il Calcaterra segue, passo passo, questa azione, nel giudizio degli uomini più rappresentativi: Alfieri, Balbo, Gioberti, P. Giordani, Capponi, Foscolo e Manzoni.

Lo spazio non ci consente di seguire i singoli argomenti delle relazioni. Tutti gli aspetti della poliedrica figura sono messi in luce: della spiritualità e religiosità del M. si occupano Monsignor Luigi Castiglioni e Ferruccio de Carli; del M. filosofo e pedagogista, Bruno Brunelli, Alberto Vecchi, Camillo M. Gamba e Palmira Bettini Cagnolati; della sua visione storica e del suo pensiero politico e sociale, Carlo Guido Mor, Raffaele Morghen e Francesco Collotti, del M. letterato e scrittore M. Fubini; del suo pensiero sulle tradizioni popolari Gius. Bonomo e Giov. Crocioni. Le relazioni tra il M. e la cultura siciliana sono studiate da Antonino de Stefano, Gina Fasoli e Francesco Giunta. Chiediamo venia agli altri insigni collaboratori se non possiamo ricordarli; il lettore troverà, nel bel volume, una ricchissima messe di altre preziose notizie sul M. numismatico, archivista, storico del diritto, sulle sue idee dell'origine della lingua italiana, sopra le sue idee estetiche, sui suoi corrispondenti e su altri particolari argomenti.

Dopo aver seguito, attraverso il volume, l'omaggio che Modena e l'Italia hanno voluto rendere al grande figlio, il lettore non può non associarsi ai voti del Convegno perchè l'eredità del M., la continuità della sua opera e del suo esempio sia da noi raccolta. Il consenso di tutti gli studiosi si unisce al voto perchè sorga, in Modena, un « Centro di studi Muratoriani », perchè venga completata la nuova edizione critica dei « Rerum Italicarum Scriptores » e curata una nuova edizione delle « Antiquitates Italicae Medi Ævi » nonchè la pubblicazione dei Carteggi e il completamento dell'epistolario.

L'iniziativa della Deputazione di Storia Patria per le antiche provincie modenesi, per le onoranze a L. A. Muratori e la pubblicazione degli Atti e Memorie del Convegno, ravviva il problema tanto importante della funzione delle Società di storia patria nella cultura italiana. Della loro storia e dell'attuale difficile situazione si è occupato, nel Convegno, Pier Fausto Palumbo, esprimendo l'augurio che sia data ad esse la possibilità di assolvere con efficienza le loro peculiari funzioni. Anche di fronte ai nuovi orientamenti della storiografia, il giudizio d'insieme sulle Società storiche è positivo: « Nella continua ricerca della verità — che è la storia — non è mai l'abbandono delle vie della tradizione a poter dar frutto fecondo ». L'esempio del Muratori insegna.

Ulisse Pucci

«L'ARTE DI SAPERLA LUNGA» DI L. M. PERSONÉ

Un violinista, durante una prova orchestrale, cominciò a dare evidenti segni di disagio. Il direttore d'orchestra, a un certo momento, s'interruppe per chiedergli se si sentisse male. Il violinista dichiarò che stava benissimo ma dopo cinque minuti si fermò di nuovo. Il Direttore gli domandò se avesse delle preoccupazioni, dei dispiaceri in famiglia e il violinista rispose che in famiglia tutti stavano benissimo. Il maestro riattacca ma poco dopo si ferma, non potendo sopportare l'atteggiamento del suonatore. « Forse lei non è contento del modo con cui dirigo? », gli domandò. « No, no, si affrettò ad assicurare il violinista, no, lei dirige come un Dio ».

Ancora qualche battuta ed il direttore non può più andare avanti: « Non le va forse il programma? Non le piace forse Beethoven? » « Beethoven? Ma è un gigante, ribatte il violinista. E il direttore perse la pazienza, cominciò a gridare: « Ma allora perchè suona a quel modo, con codesta fiacchezza, che indispone, fa arrabbiare? ». « Ecco maestro, le dirò: faccio tutti gli sforzi ma la musica non mi piace, non mi è mai piaciuta ».

A che scopo Luigi Maria Personé racconta questo aneddoto insieme con molti altri, in un suo recentissimo libro (« L'arte di saperla lunga », editore Mazza, Firenze)?

Lo scopo è quello di indagare sul come tante cose vanno male, analizzare un po' la crisi morale e sociale da cui il mondo contemporaneo è afflitto. Ed anche questo comune episodio è indizio di certi equivoci, di certe pregiudiziali famigliari per cui, a causa di falsi orgogli, di errate speranze, certe famiglie credono che una professione male esercitata possa dar loro lustro o avanzamento e decoro alla civiltà, meglio di un'arte esercitata in modo eccellente. Quel povero diavolo di violinista era una vittima della sua famiglia che si era messa in capo di volerne fare, a tutti i costi, un musicista mentre il ragazzo aveva una spiccata tendenza per la meccanica. Sarebbe diventato un buon operaio, un ottimo meccanico e invece ne era venuto fuori un pessimo violinista.

Un'aspetto della crisi attuale sta appunto nel fatto che troppi sono quelli i quali non si trovano nel posto a loro adatto e dove possano dare coscientemente e da volenterosi tutto ciò che è utile per il sociale consorzio. La tragedia di molte famiglie, che poi a un certo punto diventa tragedia nazionale, tragedia sociale, tragedia umana e sgretola la civiltà stessa e determina i guai più grossi, magari la carestia e la guerra — dice Personé — risiede appunto nella incoscienza con la quale si scambiano le carte nei mestieri e nelle professioni. Dal banchiere al sarto, dallo scrittore al rappresentante di commercio, dal medico all'assicuratore è tutta una serie di gente improvvisata che sbaglia ogni momento, che non sa risolvere nessun problema per poco che si presenti complesso, che produce guai d'ogni sorta.

Il quadro che vien fatto in questa appassionata disamina è certo pessimistico ma è anche ragionato e investe tutte le categorie dell'esistenza. Dalla famiglia alla religione, dai problemi economici e finanziari ai problemi sentimentali (fidanzamento, matrimonio, relazioni tra amanti, ecc.), dall'amicizia alla letteratura, alle gheghe e ai circoli artistici, alla vita politica, al teatro, al cinema, alle varie professioni.

Certamente la crisi del mondo moderno risale a cause molto profonde e che sono in stretta connessione con il vertiginoso progresso scientifico e tecnico. C'è stata una rottura d'equilibrio fra l'attività intellettuale scientifica e razionale e le potenze di meditazione, di comunione e d'amore. L'uomo moderno ha perduto il senso della purezza e della santità perchè la sua attività intellettuale ha interrotto o attenuato i suoi scambi con le forze vivificatrici della vita interna.

Tenendosi su un terreno elaborato con l'esperienza personale e con quella dell'osservazione quotidiana il Personé si colloca in prima linea con gli scrittori della letteratura moralistica e impressionistica. I francesi sono rimasti celebri per avere condensato in massime e sentenze di profondo e amabile sapore classico le esperienze del mondo. C'è bisogno di ricordare La Rochefoucauld o la Bruyère? Da noi queste scritture così impegnative hanno sempre preso un altro aspetto; le *Cose viste* di Ojetti diventavano un panorama della vita italiana còlta nelle individualità più note, assaporate e gustate nella loro intimità; ma più spesso il moralismo italiano è diventato narrazione e forse questo è cosa più difficile. Lasciato il pedagogismo degli aforismi occorre allo scrittore e al pensatore intuire anime, scolpire caratteri, farli vivere come personaggi autonomi e da essi ricavare una verità essenziale che diventi anche un insegnamento. Creare tipi, sì, ma che non siano forme astratte, sibbene individui reali e viventi.

Così le pagine di Personé sono una galleria di figure, uomini e donne, vecchi e giovani, artigiani e scrittori che tutti credono di saperla lunga e di conoscere quest'arte tanto ardua che inganna spesso gl'ingannatori e rende imbecilli gli astuti.

Talvolta la descrizione del tipo diventa un vero e proprio racconto saporoso e gustoso, come, quando a proposito dei ragazzi tardivi, è raccontato il brutto destino di un professore di matematica. Egli da ragazzo era stato sempre il primo della classe, non aveva mai avuto alcuna distrazione, figlio irreprensibile esemplare, non aveva mai commesso una birichinata da bambino e si trovò poi, a più di sessant'anni cacciato dalla scuola e destituito per una ingarbugliata passione verso una sua allieva, passione che aveva scombussolato quel pover'uomo nuovo a certe impressioni e nell'amore inesperto come un giovanetto imberbe. Destituito, ridotto quasi alla fame e per il dispiacere anche attaccato da una brutta malattia per cui gli dovevano tagliare un gamba. Disgraziata fine di un primo della classe; anch'esso un uomo fuori di posto che a più di sessanta anni sentì quel che in genere si avverte tra i quindici e i venti e, come un frutto che matura oltre il suo tempo egli, fatalmente risultò marcio.

Attraverso le macchiette e gli schizzi molto indovinati disegnati dal nostro autore, si potrebbero anche riconoscere figure e nomi di artisti, letterati, musicisti del nostro tempo, e la lettura da piacevole si trasforma sempre in educativa e morale.

Personé ha messo il dito sulle piaghe della moderna società. Si è detto che è un libro coraggioso anche se pessimista. Ma non di un pessimismo inerte, fatalistico, perchè nelle sue talvolta amare pagine troviamo una conclusione che ci rinfranca e ci ristora. Chi si porta bene, in fondo, la sa più lunga di chi si porta male, perchè egli rimane in piedi mentre l'altro cade. Che ti giova un'azione disonesta se poi finisci male, in prigione, in incredibili tormenti e puoi anche rimetterci, insieme con la serenità e con la prosperità della famiglia, la vita? Tutto sommato, per trovare una strada, per farsi un posto, per ottenere delle soddisfazioni durature conviene meglio essere onesti; onesti senza proporselo, non per calcolo ma per costituzione, per persuasione e perchè non si può fare diversamente.

Chi è in questo modo possiede l'arte di saperla lunga e non sa di possederla.

Ettore Allodoli

Errata Corrige. — *Nel numero 6 allo articolo « I drammi di Sean 'O Casey » fu apposta la firma Mirella Chiappelli invece che Rice Chiappelli.*

● A Trieste hanno tenuto applaudite conferenze la dott.ssa Lisetta Levi della « Dante » di Tel Aviv su « La pittura moderna in Israele » e il prof. Adalberto Pazzini su « Gemme, stelle e terapia ». Letture dantesche sono state tenute, con successo, dai proff. Szombathely e Alfredo Galletti.

UN CAPPELLO DI REGISTA

All'*Eliseo*, l'Accademia d'Arte Drammatica ha presentato il saggio di regia dell'allievo Francesco Savio, dinanzi a un pubblico tanto splendido quanto terribile, perché costituito dal fior fiore dei critici, degli attori, dei registi italiani e stranieri presenti il 25 gennaio a Roma.

Forse per celebrare i cento anni (1851), era stata scelta la commedia di Labiche e Marc-Michel, « Un cappello di paglia di Firenze ». Parecchi spettatori, e non dei minimi, lamentavano (come hanno sempre fatto e continueranno a fare) la decisione dell'Accademia, e lacrimavano sulla dura sorte del laureando regista, Ifigenia del crudelissimo Costa. Secondo noi, il Savio trovasi oggi salvo e trionfante in Tauride, dove è giunto con mezzi propri: ciò significa che il *vaudeville* non lo ha schiacciato in Aulide (ovvero nel teatro di via Nazionale), anche se si presenta il problema di ricondurlo in Grecia. Insomma, massimo dei punti con lode, ma... c'è un ma.

La storia di Fadinard, che sul punto di sposarsi è costretto a perlustrare tutta Parigi, tirandosi dietro un corteo nuziale, perché deve essere trovato un cappello di paglia con papaveri rossi da sostituire a quello che s'è mangiato il cavallo del protagonista, e il cappello è indispensabile perché Anaïs, moglie infedele, sia salva dal giusto risentimento del marito; e di grado in grado, di traccia in traccia, marito, moglie, amante, promessi sposi e corteo si trovano tutti nella medesima piazza, in piena notte, sulla soglia della catastrofe, quando un cappello di quella sorta vien fuori e scioglie felicemente il pandemonio; questa storia, dicevamo, è così squisitamente ottocentesca e francese, così fragile e ingiallita, che è impresa veramente ardua farla gustare oggi, o semplicemente sopportare. Ci s'era provato René Clair, un quarto di secolo fa, e non aveva dato uno dei suoi migliori film; e la fede di molti capocomici, nello stesso corso di tempo, è stata brutalmente delusa dalla non-ricettività del pubblico. Questo il rapporto tra gli spettatori moderni e la commedia centenaria, che il Savio non avrebbe potuto modificare. Sia chiaro che ci prepariamo a difendere il neoregista dalle osservazioni che noi stessi gli faremo.

Donde la nota mortale, in una prova che serenamente classifichiamo ottima? Non c'è dubbio che la vetustà del *vaudeville* avrebbe potuto essere mascherata dalla leggerezza (stavamo per dire: incoscienza) di guitti praticoni. Un prologo e cinque atti, per di più ritardati da musiche che giungevano prive di scatto naturale e di forza interpretativa, avrebbero potuto giovarsi quasi unicamente della velocità. Una regia che si fosse fondata sul tentativo di ravvicinare al massimo le scarse risate ancora esprimibili dal testo, e avesse, per così dire, insaponato le tavole del palcoscenico e le suole degli attori, sarebbe forse giunta al salvataggio contingente e all'insaporamento dello spettacolo. Ma non sarebbe stata la regia di un giovane. Il teatrante annoso, che ha scoperto la giustificazione di una commedia nell'umore della platea e non nella validità del copione, può assassinare Labiche, il buon senso e la cultura, e salvare gli incassi. Un giovane, che giustamente senta di sé, che abbia coscienza dei propri studi e rispetto delle fondamenta ricevute, ci strapperà insieme lode e sbadigli.

Infatti il Savio, per aver scelto una interpretazione analitica, ha imposto allo spettacolo l'effetto dell'analisi, che è minuzia, precisione e noia. Per aver pazientemente e sottilmente sviscerato un lunghissimo testo, decidendo di farcelo gustare con le note a piè di pagina, ne ha raddoppiata la lunghezza. E perché nessuno, nella particolare occasione, gli poteva chiedere che rinunziasse all'esercizio dell'intelligenza, ha dato una sintesi troppo intelligente; come dire, non ha dato una sintesi vera e propria, giacché ad essa si giunge per rinunzie copiose, approssimazioni grossolane schifate dall'intelligenza, o intuizioni suggerite dalla pratica e dalla decantazione dell'intellettualismo. In un giornale come il nostro, è quasi superfluo dire che la strada scelta dal Savio e dall'Accademia è la sola che giustifichi l'esistenza di maestri e di allievi, nel campo dell'attività teatrale; e chi avesse impazienze irragionevoli, chi preferisse la scoperta degli istintivi che bruciano le tappe e le scorie della cultura, per giungere subito al successo miracoloso, si lasci classificare tra i giocatori d'azzardo, una categoria che può disinteressarsi dei problemi culturali.

●

Dunque, per ricondurre il Savio dalla Tauride in Grecia, basteranno le esperienze che già gli si preparano fuor d'Accademia, basteranno gli anni e l'invecchiamento naturale. Anche dello studio registico può dirsi, come di ogni altro studio, che varrà ciò che resta quando saranno svanite le nozioni apprese a scuola. Svanite o trascolorate, giacchè non si tratta di gettar via un sovrappiù, ma di lasciar depositare nel subcosciente quei controlli, quelle misure, quelle capacità di analisi, che la qualità della sintesi, prima o poi, rivelerà distinguendo. Distinguendo, si dice, l'uomo pensoso e fornito di educazione, dal praticante che imbrocca una strada, su dieci che ne sbaglia.

Ma vogliamo cominciare da un accertamento di attitudine nativa? cioè, dalla previsione sulla sintesi che verrà? Il Savio è nato regista; cosa anche geneticamente comprensibile, con tali esempi in casa (Francesco è figlio di Corrado Pavolini). Non gli domandiamo perché, per distinguersi, abbia incluso la saviezza nello pseudonimo; gli auguriamo, se mai, di perderne un poco, ovvero d'essere meno *sapiens*. Ma che sia nato regista, era dimostrato la sera del 25 dalle prime battute della commedia.

Bisognava decidere la scelta del tono da darsi, un secolo dopo, a un genere che non impone riguardi eccessivi, senza peraltro suggerire lusinghe ancora valide. Essendo escluso che si potesse, nemmeno per via magica, *rifare* uno spettacolo del 1851; ed essendo per di più improbabile che il gusto di quella scapigliatura parigina serbasse oggi caratteristiche di verità, per non dire di consonanza, bisognava scegliere tra una parodia e una satira. Ecco, ci sembra, la prova dell'intuizione registica. Laddove, per esempio, la scenografa Maselli, pittando a grandi lettere popolaresche su una casa di quella Parigi, la scritta: « W il 14 luglio », che vale parecchi Però o però... distinguo..., e fa pensare al controllo a timbro imposto da una censura vigilmente sociale, un *memento quia pulvis* (da sparo) francamente fuor di posto; il regista Savio, respingendo ogni seduzione satirica, ha dimostrato equilibrio, senso del limite giovanile, e anche cultura perfettamente assimilata, se ha inteso (come crediamo) l'inutilità di rinfacciare soverchia svagatezza ad antenati, che via! in fatto di rivoluzioni, ci sapevano fare; e se ne depuravano, ricaricandosi, anche col *vaudeville*. Il Savio ha preferito puntare sulla parodia, e sulla più accettabile specie, la più congrua all'origine parigina, la più intonata al genere: una parodia musicale; ha insomma tentato le vie del balletto.

Orbene, che dirgli se non bravissimo? Anche se poi, mal sostenuto da un'orchestra fiacca, da una musica macerata dagli anni più che il testo parlato (la musica proprio no, non andava parodiata!), e gravato da un eccesso di offerta piuttosto che da difetto di resa, ci annoiava. Infatti, tre ore e passa di balletto, nel medesimo stile, sul medesimo argomento e con la musica detta, sono insopportabili. Ma è facile dire che, se il saggio fosse stato di un atto o di poche scene, il buon successo lealmente riconosciuto a questo giovine, si sarebbe trasformato in un mezzo trionfo.

Ogni battuta giungeva filtrata attraverso una lunga, palese meditazione; il movimento singolo e collettivo degli attori pareva frutto di alchimia. Ogni scena, testualmente scontata fin dai primi cenni, prometteva e manteneva sorprese del genere più raffinato, perché tutte dipendenti da un impegno fisiologicamente miracoloso. Infatti, come ha potuto reggere il complesso muscolare del regista e dei suoi attori, alla tirannia dell'intelligenza preordinante, che non lasciava al caso, all'arbitrio, all'attitudine personale dell'interprete nemmeno una virgola?

Troppo per un ragazzo e troppo per un pubblico; troppo, diremmo, per la cosa in sé; e l'eccezionalissima prestazione, perdurando l'eccezionalità, si spianava sul livello della noia: chiodi troppo fitti non danno un letto di fachiro, ma il tavolaccio scomodo delle galere. Facile diradare, facile far sentire ai pigri spettatori qualche puncicata, che stabilisca subito la differenza che passa tra un vero fachiro e noi della platea. E saranno giusti gli schiamazzi ammirativi dei camerati in loggione, che, appunto, romanescamente applaudivano al « fachiro ».

Gli allievi dell'Accademia, simpaticamente fiancheggiati da S. Tofano in una particina, hanno bene assecondato le intenzioni del regista. Ricchi di passione, taluni di vena, tutti di scuola, hanno una volta di più accertato la validità degli insegnamenti ricevuti.

Vladimiro Cajoli

● Nella collana « La letteratura italiana » dell'editore Riccardo Ricciardi, è uscito un quarto volume, il 47° nell'ordine storico: « Letterati, memorialisti e viaggiatori del Settecento », a cura di E. Bonora. Sono passati in rassegna Gozzi, Baretti, Casanova, Gorani, Da Ponte, Spallanzani.

● Sono stati ristampati tre volumi del « Trattato di diritto civile italiano » redatto sotto la direzione del prof. Filippo Vassalli. Essi sono: « L'appalto » del professore Domenico Rubino, « L'enfiteusi » del prof. Luigi Cariota-Ferrara e « Le servitù prediali » dei proff. Giuseppe Grosso e Giammaria Dejana.

Girolamo Induno - Paesaggio

UNA CREAZIONE
SENZA CREATORE

Narra Berlioz, in « Les Grotesques de la musique », che un concertista volle un giorno, per invogliare il pubblico, ricorrere ad un procedimento americano, offrendo, insieme col biglietto gratuito, una tazza di cioccolato e dei biscotti; ma i parigini non essendo in generale gran mangiatori, trovarono insufficiente il compenso; e, a mezzo d'un loro rappresentante, fecero domandare al virtuoso anfitrione se fosse stato loro possibile consumare il cioccolato e i biscotti senza ascoltare il concerto. L'affare, naturalmente, non venne concluso per l'assoluta incomprensione del concertista che aveva riposto le sue speranze in un pubblico di facile contentatura.

Oggi le cose sono un po' diverse: i concerti si pagano e si pagano anche salati con l'obbligo, per giunta, di non discutere sul valore della merce la quale, per un cumulo di ragioni misteriose, viene così sottratta alla legge della domanda e dell'offerta. Insomma chi detta legge qui è il sindacato della vanità, e quando per avventura vi trovate immersi in un clima saturo di noia e di stupida esibizione, l'unica risorsa è un'evasione clandestina verso un sonno ristoratore o verso un sogno ricco di sottile magia. Ed è di questi sonni e di questi sogni che dovremmo onestamente parlare il più delle volte se il nostro resoconto settimanale prevedesse una cronaca dettagliata di tutti i concerti.

Naturalmente non è sempre così e le eccezioni non mancano per merito di alcune manifestazioni musicali che toccano le vette della dignità artistica. Tra queste dobbiamo annoverare l'esecuzione della « Creazione » di Haydn, promossa dall'Accademia di S. Cecilia al Teatro Argentina e premiata da un caloroso successo grazie all'interpretazione del Maestro Joseph Krips, dei solisti Bruna Rizzoli, Agostino Lazzari, Mario Petri e del coro istruito dal maestro Somma.

« Papà Haydn » è ormai nella musica, per definizione, il padre di troppe cose e non fa meraviglia se in questo suo oratorio, parlandoci della Creazione, abbia dimenticato Dio per assumere egli stesso le funzioni di Padreterno dandoci una ricostruzione del mondo assolutamente personale. Un mondo che non contiene sofferenza e dolore — come dice E. T. Hoffmann — poichè « l'espressione di un animo ingenuo e lieto domina nelle composizioni di Haydn ». Un mondo, insomma, senza peccato originale e senza la luminosa presenza di Dio.

Composta tra il 1796 e il 1798, « Die Schöpfung » consta di tre parti fondamentali il cui linguaggio, concetti informativi, e linee architettoniche maestre pongono altrettanti problemi di natura non soltanto musicale.

C'è un assunto raffigurativo in questa opera, ma non è sufficiente definirla sotto il profilo generico della musica descrittiva.

L'assunto raffigurativo nasce qui, da un'inconscia tendenza alla rappresentazione, tanto che il Grétry, basandosi sulla testimonianza di certi biografi che in alcune scene ed intrecci di opere teatrali credevano di aver trovato l'ispirazione di alcuni tempi di sinfonie del musicista, pensava che « se Haydn avesse conosciuto Diderot avrebbe scritto non sinfonie ma opere ». Haydn, insomma, avrebbe tradotto in un linguaggio strettamente musicale il suo talento narrativo.

Ma qual'è il valore e il senso di questa traduzione? « L'arte del musicista — scriveva Rousseau — non consiste nel dipingere gli oggetti, ma nel mettere l'animo in una disposizione simile a quella in cui lo metterebbe la loro presenza ». E secondo Stefano Mallarmé « la musica e le lettere rappresentano l'alterna vicenda, da una parte rivolta verso l'oscurità, dall'altra verso la luminosa certezza, del fenomeno idea ». Si tratta però di una delimitazione incerta. Il musicista tenta sempre le vie della narrazione fino a raggiungere, talvolta, il piano logico e razionale dello spirito. Ma in questa tendenza non c'è altro che lo spontaneo orientamento dell'artista verso un'espressività più completa. Ed è appunto in questa volontà espressiva che si può cogliere l'assunto raffigurativo di Haydn e la sua latente vocazione verso la rappresentazione drammatica. La sua musica, perciò, senza essere rigorosamente descrittiva riesce a tradurre le cose in immagini sonore, che possiedono a loro volta il vigore e la connessione logica del pensiero razionale.

In questo razionalismo si può scoprire la vera anima di Joseph Haydn, figlio autentico dell'illuminismo. Haydn non accetta la creazione come un fatto dogmatico, ma va alla scoperta della natura, la esplora, la contempla e tenta di ricostruirla secondo una visione razionale. Il suo poema non è Milton ma Rousseau con quella sua nostalgia delle cose primitive e limpide. Il suo Oratorio, perciò, ha il sapore di una dissertazione accademica e dopo un attimo di smarrimento e di inquietante attesa dinanzi al mistero del caos, senti il linguaggio asciutto e compiaciuto dello scienziato che ti descrive e illustra ogni cosa fin nei minimi particolari, e conclude la sua esposizione con la solita ricetta dell'ottimismo: « Coppia felice — termina l'Oratorio — e per sempre felice se temerete una guida infedele, se saprete contenere in giusti limiti i vostri desideri e reprimere la speranza di un vano sapere ». E Dio?

Dante Ullu

LA RADIO

« Radioquadrante, Servizio Interno d'Informazione e Orientamento tra i Critici radiofonici » promuove un proficuo collegamento tra tutti noi che ci interessiamo di radiofonia. « L'iniziativa si propone anche di allargare, arricchire e puntualizzare l'attività della Critica Radiofonica Specializzata, servizio giornalistico che riveste la massima importanza appunto perchè serve il pubblico della radio, indiscutibilmente più numeroso di quello formato dai pubblici del cinema, del teatro, della lirica e della rivista sommati insieme, oltre ad essere il meno informato e il più impreparato a distinguere, a scegliere e a gustare i programmi artistici della radio ».

*Ma la collaborazione promossa da Radioquadrante non è limitata ai critici professionali. Per esempio, « la Presidenza del Centro Italiano di studi Radiofonici rammenta ai competenti, agli studiosi e ai critici radiofonici di contribuire all'*Inchiesta sul Radioteatro Italiano *che ha per iscopo la compilazione di un definitivo elenco di titoli e degli autori delle più significative opere drammatiche o letterarie originali italiane,* tipicamente radiofoniche *(concepite e scritte, cioè, esclusivamente in funzione del mezzo espressivo del microfono) programmate dalla Radio italiana dal 1929 a oggi. Chiunque intenda partecipare all'inchiesta e non abbia già ricevuto personale invito, è pregato di comunicare il proprio nome e indirizzo al Centro Italiano di Studi Radiofonici (Piazza San Marco n. 51, Roma) ».*

E, dopo aver cercato di offrire un aiuto al Centro, ci sia lecito utilizzare a vantaggio dei nostri lettori, le notizie che il Centro fornisce.

Dal medesimo bollettino, si ricava che la produzione delle radiocommedie, dei radiodrammi e delle composizioni letterarie radiofoniche, ha avuto notevole incremento in questi ultimi anni. Dal 1948 al 1951, la R.A.I. ha messo in onda 170 novità radioteatrali originali, italiane e straniere, in rapporto alle 92 programmate dal 1945 al 1948. Le novità italiane dei suddetti periodi, sono salite da 58 a 133.

Negli ultimi tre anni, i registi che hanno curato il maggior numero di realizzazioni radiodrammatiche, sono: G. Morandi (34), A. G. Majano (33), U. Benedetto (27), C. Fino (19), V. Brignole (6), E. Ferrieri (6), A. Casella (5), E. Concalli (5), F. Rossi (4), L. Ferrero (1).

Nelle precedenti statistiche non sono comprese le opere teatrali adattate, le trasmissioni per ragazzi, quelle in rubriche fisse, le riduzioni e sceneggiature di opere letterarie preesistenti, le radioscene, le radioriviste, i fonomontaggi artistici, i documentari realizzati con un testo letterario.

Tra le 46 novità italiane del 1951, hanno avuto maggior successo e riconoscimenti ufficiali, le seguenti:

« Non passeranno » (Displaced Persons) *di Vito Blasi e Anna Luisa Meneghini, con musiche originali di Annibale Bizzelli, segnalata dalla Commissione Internazionale del « Premio Italia 1951 ».*

« Giada », di Alberto Perrini; prima classificata del « Premio Nazionale Radiodrammatico 1950-51 ».

« Mio figlio ha un grande avvenire », di A. Casella, con musiche originali di G. Filippini; seconda classificata del Premio suddetto.

Seguono nella classifica: « La carota umanitaria » di A. Santoni Rugiu, « L'ultimo sogno della signora Catri », di G. Pugnetti, « Il sogno » di P. Levi.

Al primo scrutinio del « Premio Nazionale Radiodrammatico » sono stati classificati nell'ordine:

« Le vie dell'Inferno » di A. Perrini; « Processo per nessuno » di A. Valdarnini; « Tela di ragno » di P. Levi; « La locomotiva » di M. Mattolini; « Sabato in casa Slater » di A. Valdarnini.

E, a pari merito:

« Solitudine estrema » di G. F. Luzi; « Pino il goloso » di E. Maurri; « Il povero soldato » di F. Della Seta; « I pirati » di Samy Fayad; « L'uomo di legno » di M. Mannocci.

Fuori concorso, figurano tra le opere migliori:

« Le formiche » di M. L. Meneghini, con musiche originali di C. Rustichelli; « Cristoforo » di G. Guarda; « Felicità in tono minore » di G. Negretti; « I compagni della cattiva strada » di S. Fayad.

Un'eco delle polemiche e dello scontento riferiti su queste colonne a proposito del Premio Italia, si ha perfino in un paese vincitore, la Francia, con la protesta inviata da « Le Syndicat National des Auteurs et Compositeurs de Musique » alla Segreteria permanente del Premio e, per conoscenza, alla Direzione Generale della R.A.I. La protesta è diretta contro l'assegnazione del premio a « Une larme du diable » di Théophile Gautier, e denunzia l'arbitraria interpretazione del Regolamento del Premio Italia da parte della « incompetente » Commissione Giudicatrice, che ha attribuito un primo premio (sia pure ex aequo) alla riduzione di una opera scritta da un autore francese morto circa un secolo fa. Il bollettino « Radioquadrante » si associa alla critica radiofonica di tutta Europa, nel ritenere che il Premio Italia debba essere attribuito esclusivamente ad opere originali, concepite e scritte per il microfono.

V. Incanda

ESISTE UNA LINGUA SARDA?

Una storia di maniera nuoce sempre alla vera indagine. Purtroppo, le vicende dei popoli vengono narrate con quel « sentimento » che tanto il Croce ha giustamente combattuto: difficile immunizzarsi dal « seducente » che sprigionano i fatti. Nemmeno sfugge al pericolo M. L. Wagner ne « La lingua sarda » (Berna, Ed. Francke), scritta dal celebre filologo tedesco, con audace consapevolezza, in italiano. Profondo conoscitore di tutte le lingue romanze, egli è il massimo studioso moderno dei dialetti sardi (annuncia in elaborazione un volume sulla morfologia sarda). Comunque, anche lui, nel lavoro succitato, idoleggia un'ossessione, che colpisce in chi ha la pretesa di apparire ad ogni costo obiettivo registratore di dati concreti: soprattutto perchè il « Canonico » Giovanni Spano, « tanto benemerito degli studi sardi » e che « non era un filologo nel vero senso della parola », « indulge troppo, ed es., alla tendenza a latinizzare il suo sardo ».

Il Wagner, dal canto suo, esaspera la « spagnolizzazione », sia del « suo sardo » sia dello spirito della Sardegna schiava della Spagna. Per quanto parli di « ritorno » dell'isola, dopo quella plurisecolare dominazione, « nel seno della comunità italiana », tuttavia per lui la Sardegna è terra dal volto amorfo, sempre naturale preda dell'ultimo venuto. Il fatto che voglia dimostrare, con affannoso calcolo, che il linguaggio sardo sia una « lingua » (comunque, il penultimo capitolo del libro reca il titolo « I *dialetti* sardi, comprendendovi il suo cosidetto « sardo illustre », il logudorese), è inconscia rivelazione di un irresistibile « pathos » filologico. Il sardo — afferma — « politicamente » è « uno dei tanti dialetti dell'Italia, come lo è anche, per es., il serbocroato o l'albanese parlato in vari paesi della Calabria e della Sicilia », ma « dal punto di vista linguistico la questione assume un altro aspetto »: è « un parlare romanzo arcaico e con proprie spiccate caratteristiche », senza una « stretta parentela con alcun dialetto dell'Italia continentale ».

Certo, anch'egli ammette « difficile e spesso arbitraria » la distinzione fra « lingue » e « dialetti »: « in generale si considerano « lingue » quei parlari che corrispondono a un'unità politica e culturale; ma vi sono casi speciali ». E cita Catalogna e Portogallo. A parte che il solo portoghese può essere considerato veramente una « lingua » per le ragioni addotte dallo stesso Wagner, il catalano è in grado di vantare diritti inalienabili rispetto al sardo, in quanto si estrinseca attraverso una letteratura poetica e prosastica. Il sardo ha una sua letteratura in versi, grama e di scarso rilievo; ma quella poetica non è la lingua corrente: tutti i dialetti hanno una loro tradizione di poesia; mentre il catalano è lingua nel senso che in quel linguaggio si pubblicano tuttora romanzi e novelle. La stessa cosa non può dirsi del sardo, il quale ha una sua fisionomia poetica ma non prosastica. Scarso rilievo acquista, ai fini che ci andiamo prefiggendo, la prosa dell'età dei giudicati, poichè lo stesso Wagner la definisce « lingua protocollare », che non poteva avere, come non ebbe, un vero e proprio sviluppo in senso letterario: e magra cosa è l'« unica eccezione » costituita dalla « eloquenza ecclesiastica » dell'età moderna (Oggi i parroci — lo sappia il Wagner — predicano in italiano).

Al caso fa giuoco rievocare il tremendo giudizio di Dante sui sardi del suo tempo, i quali « soli sine proprio volgari esse videntur » (V.E., I, 11). Se storicamente il pensiero dantesco ci diede altra volta motivo su queste colonne a una revisione, dal punto di vista filologico ci è caro accettarne ora le conclusioni: un volgare in Sardegna c'era (Dante aveva torto), ma non tale da poter essere, nè allora nè poi, considerato « lingua ». L'aver una grammatica non significa, a nostro avviso, che un linguaggio debba passarsi per « lingua », considerato che una lingua richiede altra solidità che non tali aspetti, riscontrabili, del resto, in ogni forma di espressione linguistica. Siamo certi che il Wagner, per quanto in buona fede filologica, non negherà la possibilità o meno di ridurre — volendo — a formule grammaticali qualsiasi dialetto, italiano o non italiano: il solo fatto che si tratta di un linguaggio, cioè di « un vestito trasparente del pensiero, per dirla coll'Unamuno, implicherà logicamente norme proprie regolatrici. Potranno dirsi per questo « lingue » il milanese o il veneziano o il romanesco o il napoletano o il siciliano, unicamente perchè hanno ciascuno un'individualità inconfondibile, anche se non strettissimamente « romanza » come il sardo, e illustrati da uomini chiamati Porta, Goldoni, Belli e Trilussa, Di Giacomo, Meli? L'opera di costoro sarà sempre dialettale e di regione.

Il Wagner ha stiracchiato, per amor di un assunto, idee o influssi; in ultima analisi parrebbe sconcertato: il sardo è lingua perchè « tale ora viene considerata da tutti i linguisti »; ma « chi *cerca* — son parole del Gioberti — non ha ragione, nè torto, finchè non si crede di aver trovato ». La mania del Wagner si fa tesa quando arriva a proclamare che, non essendovi « nessuna opera d'arte in prosa, di una certa levatura, che sia scritta in sardo », tutti gli scrittori sardi « si sono serviti della lingua italiana », ottenendo in tal modo « più successo ed una maggiore risonanza » che se avessero scritto » in sardo »! L'affermazione è tale da spingere a chiedersi se dettata da un minimo di criterio. Se gli scrittori isolani non usano il sardo, non vorrà significare che il sardo non è all'altezza perchè non è « lingua »? Un linguaggio è « lingua » solo quando possieda una ricchezza di mezzi che gli garantiscano un'autonomia. Ma il sardo non è autonomo perchè non è ricco; il Wagner medesimo ne sottolinea a più riprese la povertà di terminologia astratta, per la quale è necessariamente tributario della lingua nazionale.

Purtroppo, il Wagner maschera una sottile ironia: i sardi scrivono in italiano, come poterono nel '600 in spagnolo, o nel '300 in toscano, o nei secoli dell'Impero in latino: lingue ufficiali straniere (anche il latino e l'italiano!), per quante dominazioni! E riferisce di « un lungo elenco » di sardi che usarono lo spagnolo; ma è costretto a non tacere di quelli (Araolla e Delitala) che nel '500 furono poeti in dialetto e italiano, non in spagnolo, poichè « l'influenza italiana non è mai cessata » nell'isola e « studenti sardi frequentarono le Università italiane non meno che le spagnole » nonostante (ma il Wagner lo ignora) il drastico divieto di Filippo II. E tralascia il Buragna, che pure tanta parte ebbe, insieme allo Schettini, nel petrarchismo antimarinistico del '600 napoletano; e ignora il laudario dei Disciplinati di Sassari (città che è falso aderisse « pienamente al governo aragonese »; sono storia le sue croniche rivolte, sanguinosamente represse), usato in quella città e nel territorio dell'attuale provincia dal '300 in poi, durante la dominazione spagnola, dai sodalizi « disciplinari », i quali non solo laudarono » ma si diedero statuti in lingua italiana e furono aggregati a compagnie continentali: di essi andiamo elaborando uno studio critico, pressochè compiuto.

Ma il Wagner si fa in quattro a dimostrare, senza averne l'aria, che tutto è straniero e spagnolo in Sardegna, in quanto « l'elemento catalano-spagnolo è, naturalmente dopo il latino, di gran lunga il più importante del sardo », come se non avesse accettato, quando gli accomodava, il giudizio del Carta Raspi sulla poesia dialettale isolana: « Dall'Araolla delle terzine al Mereu delle poesie stecchettiane, *è tutta poesia italianizzante nella forma come nel contenuto* ».

Ci riserbiamo a sede più adatta un esame più approfondito, che riveli le non poche manchevolezze del lavoro. I molti pregi non attenuano la fragilità della tesi centrale. Il sardo non è « lingua », a causa della sua insufficienza che lo fa poggiare sulla rena: è stato ed è, come gli altri parlari d'Italia, un dialetto italiano, che la schiavitù spagnola (per il Wagner non conta che questa sia stata la rovina dell'isola) non è riuscita a intaccare se non in superficie, quale stratificazione sull'elemento latino e italiano di vocaboli sia pure numerosi. E' ridicolo dire che i sardi scrivono in italiano perchè con questo ottengono « più successo » e « maggiore risonanza » che se « scrivessero in sardo »: la traduzione in sardo della « Commedia », operata dal Casu e dal Wagner citata, è cosa anche più ridicola perchè sterile; sia per fatica bestiale che per l'assoluto disinteresse dei sardi, i quali si guardano bene dal leggerla, preferendo l'originale (vi son pastori che la sanno a memoria). Che, se esista una schiera di filologi che si affannino a far del sardo una « lingua », codeste sono esercitazioni scientifiche, le quali nulla aggiungono o tolgono alla nuda realtà.

Noi ci auguriamo che il Wagner voglia rivedere certe asprezze e incongruenze. Per non apparire unilaterale o falso e, quindi, poco attendibile. Il che, per un filologo par suo, sarebbe estremamente increscioso.

Nunzio Cossu

● Il prof. Dante Graziosi ha pubblicato un'opera dal titolo « Piemonte rurale » con prefazione di S. E. Giuseppe Brusasca. Il volume si divide in tre parti: « Economia agricola piemontese », « La gente di campagna », « L'industria zootecnica ». L'opera sintetizza la storia della ruralità piemontese negli ultimi 300 anni dimostrando i grandi progressi compiuti dalla iniziativa privata cui spetta il merito di aver cominciato sotto la guida di Cavour la grande bonifica della pianura vercellese-novarese.

● Nella collana di storia della filosofia, « Il pensiero moderno », della Ed. C.E.D.A.M. sono stati pubblicati: « G. Stuart Mill e l'utilitarismo inglese » di Sante Casellato, e « Intorno al pensiero di Karl Barth » di Emanuele Riverso.

● Sulla base degli scritti e degli appunti del celebre filosofo americano contemporaneo, John Dewey, è stato compilato un profilo di Thomas Jefferson, uno dei più significativi uomini politici degli Stati Uniti, terzo Presidente dell'Unione e assertore di una società politica nuova rispetto alle concezioni tradizionali europee. « Jefferson », presentato da J. Dewey, esce ora nella traduzione italiana, in una collana « universale ».

Stanislao Dessy - Novembre

WINSTON CLEWES: AMICIZIE VIOLENTE

La straordinaria vita di Johnathan Swift ha ora il suo romanziere: Winston Clewes (« *The violent friends* », tradotto per Mondadori da Maria Luisa Spaziani). In modo veramente brillante il Clewes ha saputo far rivivere, nell'umano « tempo » del romanzo, la tempestosa vita dell'autore dei *Gulliver's Travels* (che stranamente si continua a considerare un libro per ragazzi, mentre è un processo spietato contro la bestialità umana. « Volete avere dei grandi uomini? andate in un manicomio, e impiegate un pazzo furioso come capitano di dragoni, ecc. ecc. »). Questo libro non è la solita biografia romanzata: è una celebre vita vista e descritta con rara forza d'indagine e di rievocazione. Clewes, e francamente lo confessa, si è preso qualche libertà con il tempo e lo spazio, « non maggiore tuttavia di quelle che il tempo stesso si prende con la memoria, perfino con la memoria della nostra vita ». (« Un animo come quello di Swift non ha bisogno d'essere romantizzato con spedienti da appendice di giornale, giacchè, nei suoi più semplici lineamenti, nella sua fortuna, nei suoi aneddoti e nei suoi motti, è d'una tragicità e d'una grandiosità senza pari »: G. Prezzolini).

In queste pagine così vive e umane il lettore seguirà il grande dublinese nel periodo più folto e drammatico della sua esistenza: il periodo che va dal deluso, umiliato ritorno all'ostile Dublino, fino alla grande ripresa di fiducia, alla graduale rinascita nell'opinione pubblica e al trionfo, infine, che seguirà la pubblicazione dei *Gulliver's Travels* (1726). Ma un'ombra amara chiude questa storia: mentre con tenacia e fatica Swift, liberatosi dai legami servili di sir William Temple, risale la china, tutto egli, quasi inavvertitamente, perde e sciupa: gli amici e i compagni di battaglia, la giovinezza ardente e polemica, il sogno così a lungo accarezzato, di poter incidere a fondo un'orma sua nella politica del tempo (già: ma con un libello contro Wood, e *La Profezia di Windsor*, come poteva sperare di fare una carriera politica?); e sopratutto le due donne — Stella (Ester Johnson) e Vanessa (Ester Vanhomrigh) — questi suoi strani amori: e proprio qui, all'ombra così segretamente ambigua di queste due donne, si cela la chiave di una delle più enigmatiche ed avvincenti figure che siano mai esistite.

Un libro che si legge con ansia e diletto, specialmente per la presenza quasi continua delle misteriose e infelici Stella e Vanessa: le grandi innamorate del cupo Decano di Dublino (che non era un uomo bellissimo ma aveva, dice il Pope, occhi « azzurri come i cieli », occhi che piacevano romanticamente alle donne).

Carlo Martini

"LA DANTE,,

● Conferenze, concerti, manifestazioni cinematografiche e corsi di lingua italiana, più un doposcuola per i figli degli italiani residenti a Berna, sono stati organizzati dalla « Dante » di Berna.

● Il dott. I. Olsvanger ha tenuto a Gerusalemme una conferenza su « Le novelle nell'*Orlando Furioso* » dell'Ariosto.

● A Città del Messico, in occasione della chiusura dei corsi di lingua italiana istituiti dal Comitato locale, un gruppo di allievi ha recitato « Le tre grazie » di Dario Niccodemi.

● A Rotterdam il prof. Ettore Cozzani e il dott. Italo Borzi hanno parlato, rispettivamente, su « Vera grandezza di Raffaello » e su « La figura di Orlando paladino nella letteratura italiana ».

● Lo scrittore Riccardo Bacchelli ha inaugurato il nuovo anno sociale del Comitato di Grenoble con una dizione di proprie liriche.

● La « Dante » di Casablanca ha organizzato corsi di lingua e letteratura italiana ai quali si sono inscritti numerosi stranieri e connazionali.

● Nel corso di due riunioni culturali promosse dal Comitato di Marburg il prof. Erhard Lommatzsch ha parlato su Francesca da Rimini e il prof. Eich von Richthofen ha tenuto una conferenza su « Beatrice nell'opera di Dante ».

● Nel corso di una manifestazione culturale tenuta a Montevideo dal Sottocomitato studentesco locale, sono state presentate alcune liriche del Carducci e opere di artisti italiani del Rinascimento. Il programma della manifestazione è stato presentato dal prof. Danilo Baccini.

● Due letture dantesche sono state tenute a Cagliari dal prof. Ernesto Concas e dalla prof.ssa Ginevra Zanetti, rispettivamente sul XXXI canto dell'Inferno e su « Un giurista precursore di Dante ».

● Dal giugno al dicembre 1951 il Comitato di Ancona, oltre alle conferenze letterarie di cui demmo già notizia, ha organizzato dieci gite culturali. Tra le altre località, sono state visitate le città di Ravenna, Rimini e la Repubblica di San Marino.

● Con una solenne manifestazione, svoltasi a La Spezia alla presenza delle massime Autorità cittadine, Gaspare Spontini è stato commemorato dal giornalista Gustavo Traglia.

● La « Dante » di Campobasso ha promosso una conferenza tenuta dal professore Ercole Rivalta su « Il Sordello dantesco ». Tra le personalità intervenute era presente il Prefetto della Provincia.

● Il Sottocomitato studentesco di Lecce ha organizzato una gita sociale alle grotte di Castellana.

Direttore responsabile Pietro Barbieri
Istituto Poligrafico dello Stato - G. C.
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "**IDEA**"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA, - Via del Corso, 18 - Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO IV - N. 7 - ROMA, 17 FEBBRAIO 1952

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372 - 63996

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

RICORSI

« Vittoria, vittoria su tutta la linea. Il tisicuzzo convenzionalismo toscano fu sepolto da un pezzo sotto la mora del fastidio, l'idealismo napolitano boccheggia; il barocchismo milanese è battuto in breccia da tutte le parti; la chiacchiera veneziana non fa farina e finisce in famiglia; avanti, avanti; fra cinque, fra dieci anni l'Italia sarà rinnovata ».

Il brano che abbiamo citato fa parte d'una lettera del Carducci a Lidia. Pur essendo in un periodo di intima e profonda crisi spirituale, oltre che sentimentale, il poeta era portato a questo scoppio di gioia (che gli dava la sensazione d'essere ringiovanito e rinnovava in lui la fiducia nella sorte delle lettere italiane) dall'apparire di « Nuova polemica », il volumetto di Lorenzo Stecchetti, nel quale si rinnovava, in prosa e in versi, la polemica del verismo contro i romantici (20 ottobre 1878).

Cosa in realtà fosse il *vero* in arte, era cosa nè del tutto chiara nè di comune accezione; tanto che il *vero* del Carducci differiva da quello del Guerrini, e quello del corifeo verista, il Capuana, era tutt'altra cosa dall'arte del Verga.

Comunque, a stare alle date, il 1880 avrebbe dovuto vedere la fine delle « parrucche romantiche e idealiste »; ed è l'anno dell'*Isotteo* e del *Piacere*.

Il Carducci, dunque, non la imbroccò; o meglio, se vide giusto nei versi dei *parrucchieri* Aleardi e compagni, non meditò a quali radici fosse attaccato l'idealismo e a quali sviluppi sarebbero pervenuti gli spiriti romantici che nutrivano la critica idealistica. Nè forse poteva vederlo, perchè quegli spiriti erano, malgrado tutto il suo classicismo, anche in lui, che giudicava la sua poesia stretta parente di quella tedesca.

Ma i poeti non sono molto spesso buoni pensatori, nè d'altronde interessano le confusioni di carattere teorico e teoretico alle quali vanno soggetti. Sicchè, se abbiamo proposto all'attenzione del lettore questo scatto fiducioso del Carducci, lo abbiamo fatto per altri intenti. Volevamo cioè considerare, oggi che i neo-verismi abbondano in arte e in letteratura, come l'errore di prospettiva nel quale il Carducci incappò, si sia perpetuato e sviluppato.

C'è alla base di tutto il verismo una sostanza romantica, una istanza di formazione romantica, che lo inquadra nella evoluzione della cultura moderna senza possibilità di scampo o di rinnovamento. L'unico tentativo che sembra volersene liberare, il positivismo, è in ultima analisi soltanto la riduzione in termini semplicistici dei canoni dell'illuminismo; cioè, anche in questo caso, nulla che evada sostanzialmente dai principi che hanno retta la cultura occidentale degli ultimi tre secoli.

•

L'Italia rinnovata che il Carducci prevedeva ed annunziava non si è realizzata, nè poteva farlo; come non ha potuto la cultura francese, nè quella tedesca, nè quella inglese.

Il Carducci polemizzava con i « moderati »; il Guerrini li sfidava con l'audacia delle sue poesie a sfondo sociale; il giovane d'Annunzio teneva scrupolosamente i suoi taccuini ove annotava la materia « vera e sociale » delle sue osservazioni; ma in realtà nessuno di loro, e degli altri che furono della loro epoca, realizzò il *rinnovamento* o la *rivoluzione* che voleva compiere, anche quando partecipavano del dono dell'arte.

Dopo di loro gli artisti han sollevato problemi di forma, i critici hanno sviluppato i problemi dell'idealismo romantico; la critica si è illusa con l'estetica e ha finito con il perdere anche il metodo, unica difesa sostanziosa e concreta che restava per non perdere di vista del tutto la verità dei fatti e delle idee.

Problemi di forma, dalle battaglie vociane alle scaramucce calligrafe, che non hanno scalfito neppure la superficie del grande filone illuminista e romantico serpeggiante nell'intimo della cultura moderna; che non hanno compreso di combattere guerre intestine e troppo spesso inutili.

Oggi tutto sa, o s'atteggia, a cambiamento, a innovazione; e i veristi sono neo-veristi; e gli idealisti neo-idealisti.

Ma cosa c'è di mutato?

Forse soltanto la scoraggiata solitudine dell'artista contemporaneo; i termini sono rimasti quelli antichi, e i vari *neo* hanno valore prettamente storico, o meglio temporale. Non è successo quasi nulla; si sono definiti alcuni valori che avevano iniziato il loro processo involutivo.

Ma il Carducci in quella sua lettera aggiungeva: « Non bisogna aver paura delle indecenze e delle pose di pochi ragazzi, dei quali nessuno si occupa; altro che gl'ipocriti per farne colpa alle nuove dottrine ». Oggi non si tratta di ragazzi, nè di poche persone; sono cresciuti in età e in numero. Nè più le dottrine ci appaiono nuove. E tuttavia pensiamo che l'animo con il quale il Carducci guardava il problema sia sempre valido; forse perchè crediamo nella fecondità dello spirito umano e nella sua vita necessaria. Non bisogna aver paura delle dottrine moderne, perchè l'agitarsi del pensiero è ricerca di verità; la fiducia nel passato è feconda solo se nutrita di presente.

Sono verità comuni; eppure la vita letteraria (e non solo letteraria) dei giorni nostri sembra averle del tutto dimenticate.

SOMMARIO

UNA COLLEZIONE DI CLASSICI

Il consenso disinteressato e sereno col quale tanta parte della critica italiana e numerosissimi lettori hanno accolto la comparsa dei primi volumi della collezione « La Letteratura italiana — Storia e testi », edita da Ricciardi di Napoli e diretta da Raffaele Mattioli, Pietro Pancrazi e Alfredo Schiaffini, testimonia con soddisfacente efficacia la importanza nazionale della nobile e coraggiosa impresa editoriale e l'interesse vivo per i classici medievali e moderni della nostra letteratura. E fa riflettere il confatto fresco, immediato, fecondo che tanti problemi e momenti della storia letteraria italiana hanno conservato al di fuori del modello scientifico e accademico, e che gli uomini di scuola avvertiranno più capillarmente se vorranno o se saranno messi nelle condizioni di far giungere agli alunni delle scuole superiori gli strumenti validissimi di cultura e di lettura che offrirà puntualmente, di volume in volume, questa grandiosa collezione in ottanta volumi, vero « Migne » della letteratura italiana dalle origini a Croce. E se l'editore e i collaboratori potranno mantenere il ritmo attuale, in sette anni, un volume al mese, il piano *monstre* della collana sarà concluso: c'è quanto basta per trarre i migliori auspici e porgere il più schietto ringraziamento a coloro che hanno promosso e realizzato un'impresa davvero ammirevole. E soprattutto c'è da augurarsi che vengano realizzati in tutti i volumi quei criteri di serietà scientifica e di metodo che distinguono i quattro primi volumi, e che certe incongruenze e taluni punti di minore resistenza che offrivano il piano-programma della collezione si vadano nel progresso del lavoro aggiustando (alcuni esatti rilievi di De Robertis e di De Luca saranno tenuti presenti?), e che lo spirito d'iniziativa di Mattioli, l'esperienza di Schiaffini, l'equilibrio di Pancrazi, si rinsaldino viepiù e più siano fertili, assieme alla cultura e preparazione dei « direttori di secolo », cioè direttori delle varie sezioni per secolo, dai predetti a Sapegno, da Spongano e Flora, da Getto a Fubini e a Momigliano.

Ottima e scaltra idea è stata quella di iniziare la pubblicazione della collana con l'ultimo volume, quello interamente dedicato al Croce e dallo stesso apprestato. B. CROCE, *Filosofia, poesia, storia — Pagine tratte da tutte le opere a cura dell'autore*. Se gli scritti di Croce concludono i tormenti di pensiero e d'arte di tutta la storia letteraria ottocentesca e li inseriscono in un rigoroso sistema di pensiero etico-estetico, e quindi andrebbero in coda a tutti gli ottanta volumi, gli ordinatori e curatori di questi sono partiti dal Croce, e col suo insegnamento hanno risalito la corrente, addentrandosi nella varia problematica della letteratura e della poesia italiana. Che poi, durante il cammino, si siano moltiplicati gli eretici e gli apostati, ciò non vuol dire che col Croce e nel nome del Croce non si dovesse porre termine ad una storia letteraria che ha come punto forzato di traguardo il 1914. Se invece i direttori della collezione avessero più saggiamente deciso di arrivare fino alla letteratura di questo dopoguerra (e [illegible] in questo senso), dopo Croce almeno tre volumi si dovrebbero preparare, il primo di critici e teorici, il secondo di poeti, e il terzo di narratori e prosatori d'arte.

Poco dopo l'antologia crociana è comparso il primo volume petrarchesco (F. PETRARCA, *Rime, Trionfi e poesie latine*). La materia singolarmente si prestava, dopo molti anni che non usciva un « tutto Petrarca », a segnare il punto nella situazione filologica dei vari testi latini e volgari in versi del Petrarca, e a realizzare un volume di facile uso anche per le scuole, ma dove il testo fosse apprestato da studiosi specialisti della materia o riportasse l'ultimo stadio dei sempre difficili e continui studi petrarcheschi. E così Ferdinando Neri, offrendoci il commento delle *Rime sparse*, sobrio ma ricchissimo d'informazione nella sua essenzialità, si è preoccupato di dare una riproduzione il più fedele possibile dell'autografo vaticano, non rinunciando a rispettare le peculiarità grafiche e fonetiche del manoscritto petrarchesco, anche se talvolta (e giustamente, data la finalità del volume che si rivolge soprattutto alle persone colte e agli studenti, non ai filologi di professione) sono stati arrecati alcuni intelligenti ammodernamenti nella ortografia e nella punteggiatura. E per i *Trionfi* e i frammenti d'altre redazioni del *Trionfo della Morte* e del *Trionfo della Fama*, lo stesso Neri (coadiuvato da Guido Martellotti per l'ultimo frammento dell'appendice che ha una sua storia filologica a parte), ha offerto un testo che, pur risultando da intelligenti comparazioni fra le tre principali edizioni, Appel, Calcaterra e Chiorboli, e non esimendosi dalla conoscenza diretta dei manoscritti più importanti, rappresenta indubbiamente un passo avanti nella difficile storia testuale dei *Trionfi*. I Martellotti ha curato una breve antologia dell'*Africa* (riprodotta sulla base dell'Edizione Nazionale curata dal Festa, ma ritoccando molti punti ove il Festa, non accorgendosi in generale dello stato d'imperfezione e definitezza formale del poema, aveva introdotto pericolose correzioni), le *Egloghe* (a differenza di quanto dice il frontespizio del volume che erroneamente attribuisce le cure ad Enrico Bianchi; problema filologico non difficile quello del testo del *Bucolicum Carmen*, stante anche l'edizione dell'Avena, che il Martellotti ha in più passi migliorato), i *Salmi Penitenziali* e qualche poesia latina extravagante. Natalino Sapegno ha riprodotto in buona lezione alcune rime volgari extravaganti, scegliendo soprattutto da quelle di più sicura attribuzione al Petrarca, preoccupato (più che di discutere e valutare l'attendibilità o meno della paternità petrarchesca) di offrire una scelta che permettesse di gustare la varietà degli argomenti e le costanti espressive e psicologiche delle rime disperse. Il Bianchi ha curato ventidue *Epistole Metriche*, secondo i criteri del testo critico che egli ha già pronto per la Edizione Nazionale. Come si vede da questa rapida esposizione, per ogni componimento il problema del testo ha costituito un impegno precipuo dei curatori, i quali hanno annotato (e, per le poesie latine, tradotto) le varie opere con semplicità e sveltezza non scevra di aggiornatissima conoscenza delle varie questioni storiche, lessicali, esegetiche. Il Sapegno ha scritto la premessa, sull'ispirazione poetica e il mondo psicologico e il significato letterario dell'opera poetica petrarchesca: una premessa che non fa rimpiangere le pagine del suo *Trecento* e la prima attività critica del Sapegno, ma testimonia l'antica finezza e penetrazione del suo ingegno.

Il terzo volume a comparire è stato il 48° della collana, il Parini (G. PARINI, *Poesie e prose, con appendice di poeti satirici e didascalici del Settecento*, a cura di Lanfranco Caretti), il cui problema filologico non offriva grandi difficoltà per quel che concerne la ricostituzione del testo delle *Odi*, dopo l'ottimo studio del Chiari (e il Caretti si è limitato a riportare quel testo), o delle *Rime di Ripano Eupilino*, o delle prose (dopo l'ediz. Bellorini). Un problema aperto era invece costituito dal testo del *Giorno*, il quale problema, dopo le discussioni e i tentativi pro e contro la edizione 1801-04 del Reina culminanti nelle edizione Bellorini per gli « Scrittori d'Italia » di Laterza, si presentava molto incerto e confuso. Non è il caso qui di riepilogare gli estremi della questione (che il lettore potrà trovare sia nella nota critica ai testi in appendice al volume di cui si parla, sia in un breve studio, sempre del Caretti, comparso negli *Studi di filologia italiana* del 1951): importa dire che il Caretti, segnalando tutti gli errori che deriverebbero da una soluzione estremistica (appoggiandosi completamente o ai manoscritti pariniani della Biblioteca Ambrosiana di Milano, o alle stampe del 1763 e 1765), ha proposto per una futura edizione critica un testo che recasse — attraverso un'abile disposizione tipografica - le diverse stesure del poema, sì che il problema non fosse costretto entro limiti e con obblighi che non gli pertengono, ma si presentasse aperto al lettore, in tutte le varianti, nei vari strati di redazione; e così ha maggiormente la possibilità di approfondire la storia del *Giorno*, ogni ora del suo lungo travaglio elaborativo. Ma per l'edizione presente, dati il suo scopo e la sua utilizzazione, non era il caso di impiantare un testo di così complessa lettura. E il Caretti giustamente ha voluto che, avendo il *Mattino* e il *Mezzogiorno* secondo le edizioni 1763 e 1765 rispettivamente, il lettore avesse nelle note la testimonianza del lavoro di elaborazione pariniana, attraverso le varianti dei mss. autografi. Per il *Vespro* e la *Notte* il Caretti ha seguito la soluzione del Bellorini (riproduzione del ms. per il primo (come già nella ediz. Reina), e per la *Notte* dando la forma frazionata offerta dal codice più completo, senza tentare (come aveva fatto il Reina) una ricostruzione completata dall'inserimento di frammenti al loro più probabile posto. E' e dovrebbe essere il problema principale per i curatori della collezione Mattioli-Pancrazi-Schiaffini, quello del testo, dovendo il commento per necessità limitarsi alla risoluzione di casi lessicali più difficili e alla informazione elementare di fatti storici, di riferimenti, ecc.

Continua a pag. 6

Giorgio Petrocchi

SIMULACRI E REALTÀ

GUASTO ALLA CHITARRA

Quando in Cina crollò l'impero millenario (1912) un filosofo stimò giunto il momento di patrocinare una rivoluzione letteraria. Si trattava di insegnare agli scrittori a disfarsi delle loro abitudini, prima fra tutte quella di esprimersi sempre e in ogni caso con allusioni letterarie. Il cinese scritto era una vera cascata di rebus squisiti in cui la preziosità e oscenità si disputavano il primato. Una lingua sapiente esoterica, avviluppata in sensi divinatorii, che tenevano lontano il volgo e stillavano dolcissime gocce di nettare per gli iniziati. Nessuno avrebbe chiamato « gatto » un gatto, e nessuno avrebbe scritto in un racconto che Martino doveva portare le scarpe a risuolare.

Ma anche nella corrispondenza epistolare le notizie venivano coperte dai molli veli dell'allusione. Un poeta così partecipò all'amico la morte della moglie: « Della mia chitarra le corde ho spezzate ». Sposa, chitarra, corde morte, vedovanza, ambascia: una bellissima sciarada mortuaria, conveniamone.

Ma se fosse morto il marito, che immagine strumentale avrebbe potuto trovare la moglie? Chitarra? No. Mandolino? Neppure. Contrabasso? Un po' volgare. Meglio gli ottoni o anche i legni, forse.

Peccato che noi occidentali non abbiamo codesto bel rifugio nelle azzurre grotte dei poetici rebus. Quante belle ed utili cose si potrebbero scrivere. Scriverei per esempio ad un amico: « La chioccia che doveva covare le uova, ha cominciato a mangiarne uno o due al giorno, cominciando dai più piccoli. Per paura di soggiacere allo stesso sorte le uova più grosse hanno abbreviato il periodo d'incubazione, e i pulcini più furbi sono nati innanzi tempo ».

L'amico comprenderebbe subito trattarsi della denunzia del reddito.

INNO SCOLASTICO

Meronan, figlio del Sahara, avendo compiuto i sei anni deve andare a scuola. Addio vita esuberante nell'oasi natale! Addio palmizi ricchi di datteri freschi e luminosi! Addio cucurbitacee, e meloni di sabbia profumati, cetrioli e pastinache, esalanti odori, percepiti più dal palato che dalle nari!

Meronan deve andare a scuola. L'avvenimento è inquietante: insensato per il nonno, la nonna e la madre, perchè una scuola non coranica, è luogo di perdizione e di errore. « Dio ci preservi dalle frecce di Sodoma! » ripetono le donne. Ma il padre è irremovibile. Viene il momento decisivo, la nonna trasse a sè il bambino, si mise ad abbracciarlo e a piangere come se fosse morto. Ad un certo momento sui colli singhiozzi domino questo canto:

Piangi mio cuore, e non fermarti mai!
Oh sì, la vita di quaggiù è effimera.
Piango i miei giorni felici, in un Sahara fertile,

Le tende nere come piume di struzzo
Fiorivano sullo splendore dei prati verdeggianti.

E al mattino della partenza della tribù,
Carovane dalle tende multicolori
Varcavano la sabbia fulva delle nostre silenziose dune.

Piangi, mio cuore, e non fermarti mai
Ahimè la vita di quaggiù è effimera!

Naturalmente il bambino non capiva nulla di questo episodio ed avendolo sentito intonare sempre per i morti, molto si stupiva che la nonna lo cantasse a lui vivo.

Più tardi dovette accorgersi che la nonna aveva visto nel futuro. Qualcosa di Meronan era morto quel giorno. E poichè l'avventura di quel bimbo sahariano è l'avventura di tutti propongo che il « Piangi, mio cuore... » diventi l'inno ufficiale della scuola.

COME UN SIGARO

Consigliamo a tutti coloro che pensano all'ultimo arrostimento nel forno crematorio, di leggere, prima di prendere una decisione così infocata, una lettera che il Valery scrisse ad un suo amico dopo la incenerazione dello scrittore Moreas. Alcuni passi di questa lettera hanno un movimento affatto sincrono a quel beccheggiare di ciò che galleggia in acqua, quella oscillazione che scompiglia il plesso solare di chi si avventura in mare. « Improvvisamente una fumata! La fumata di Moreas! L'apparecchio è a gas, e l'esalazione leggiera e nerastra si dirige verso gli alberi. L'impressione del Valery è « simultaneamente formidabile e nulla ». E spiega: « Il cadavere che si dissolve è qualcosa di singolare. Un oggetto fra gli oggetti. Non somiglia che a se stesso. Ma questa fumata è l'indiscernibile sorella di tutte le fumate di Parigi ». Nessuno si dà a guardare questa fumata così ordinaria e così straordinaria. « E penso, sia pur stupidamente, ch'è finire come un sigaro ». Moreas fumava anche lui abominevoli « Londres ». Ma mi pare che pur così abominevoli avevano un destino più nobile del Moreas, il quale volle finire facendo da sigaro ad un forno a gas.

Conclude il Valery dicendo di aver conosciuto tardi lo scrittore e di aver avuto con lui quell'intimità occasionale che può nascere in qualche ora passata insieme al caffè. « E tuttavia dice che l'ha visto, in sospensione nel venticello di nord-est, ieri sabato! è assurdo! ».

Non è assurdo; è stupido.

Varius

STORIA E TESTI
DELLA POESIA ITALIANA D'OGGI

Il criterio cui generalmente ci si ispira oggi per l'impostazione di importanti opere di storia letteraria è quello dell'*atelier*, che consiste nell'affidare a singoli specialisti — entro un quadro organico ben preciso — lo sviluppo e la trattazione dei vari periodi o correnti e delle personalità maggiori; basti pensare all'eccellente *Littérature française* di Bedier e Hazard, nei due grandi volumi del Larousse e, qui da noi, alla vallardiana letteratura per secoli e ai *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana* diretta dal Momigliano per un editore milanese ed infine, su un piano più vasto, la nuova collezione dei classici italiani del Ricciardi. In realtà tale e tanta è la mole dei testi e delle opere critiche elaborate col trascorrere dei secoli e con l'intensificarsi e il moltiplicarsi (particolarmente dal secolo XIX ad oggi) degli studi intorno ai successivi momenti, aspetti, cicli della storia, e di quella letteraria in particolare, che il lavoro di uno studioso, se vuole concretamente guadagnare in profondità, deve per necessità limitarsi in estensione. Anche per questo una storia della nostra letteratura per generi (a parte il rischio di cristallizzare entro una pur frastagliata e complessa prospettica un mondo categorizzante, circoscritto e parziale dello spirito umano) non può non destare qualche diffidenza, sollecitando obiezioni sulla stessa legittimità del suo fondamento logico e metodologico. Impresa assai ardua è pertanto quella che ha dovuto affrontare Enrico M. Fusco accingendosi ad offrire appunto, nella nota collezione del Vallardi, la storia della *Lirica* italiana, dalle origini ai nostri giorni, anche se l'opera in due grossi tomi, recentemente edita, non può non richiamare l'attenzione degli studiosi non foss'altro che per la mole dei testi diligentemente vagliati ed illustrati.

•

Forse i punti più deboli di sì ampia costruzione non sono tanto da ricercare in quei difetti che l'autore stesso indirettamente mostra di riconoscervi, prevedendo che la critica non mancherà di porvi l'accento (l'assenza o quasi di sfondo storico, un senso di diffusa incostanza riguardo ai principi generali, una certa sproporzione nello sviluppo espositivo dei vari secoli) quanto nel tentativo di sostenere la legittimità di quello schema di storia per *generi* distinti, in ragioni d'ordine non puramente pratico, ma quasi metafisico, ricollegandosi a un discutibile trascendentismo platonizzante delle forme e dei modelli. Come intendere e giustificare una dialettica delle forme fuori del vivificante tessuto dell'essere in concreto, che in sè quelle totalmente riassume ed implica? E come non riconoscere d'altronde i frequenti equivoci in cui l'autore conseguentemente mostra di cadere insistendo su posizioni di estetica non meno antiquate che astratte («Esiste, nella natura, la donna bella, la montagna bella...», altrove, sulla statica dicotomia fra poesia e prosa, con il perentorio riconoscimento della superiorità della prima sulla seconda («nulla è stato detto così bene in prosa che non possa essere meglio detto in poesia») laddove sarebbe stato più attendibile e proficuo istituire non già un rapporto gerarchico dall'esterno, ma un rapporto di implicazione intrinseco, come acutamente fece il Barutono, ricercando nell'*immagine* il punto focale per una distinzione tra prosa e poesia, e mettendo bene in chiaro il valore della parola-immagine, della parola *presentativa* e non solo rappresentativa comune alle due forme della ùnica arte della parola. Non si vuole nè si potrebbe qui scendere ad un esame analitico dei due grossi tomi (anche perchè la nostra attenzione si è particolarmente rivolta al secondo di essi), ma, a parte il pregio di così ampio lavoro informativo ed illustrativo, nel quale tuttavia non sempre adeguato ci sembra l'aggiornamento critico, avvertiamo a volte qualche rischioso slittamento nell'astratto. Siamo d'accordo con il Fusco quando egli sottolinea lo imprescindibile rapporto tra il poeta e il proprio tempo o afferma che una storia della lirica «è soprattutto storia dei poeti lirici». Ed avendo raggruppato alcuni poeti quasi «sotto insegne ideologiche» (si veda l'impostazione di alcuni capitoli: *Carducci, la tradizione e la poesia dei professori; Gabriele D'Annunzio e il Decadentismo, G. Pascoli e i crepuscolari*, ecc.) opportunamente terrà a sottolineare che tali «insegne» sono tutt'altro che assolute.

Ancora consenzienti saremo là dove il Fusco mostra di intendere come nella lirica ogni idea di progresso sia da escludersi; ma come seguirlo quando, a conclusione, è tentato dall'idea gerarchica e non esita a isolare su un piedistallo la triade Petrarca Leopardi e Pascoli e, indulgendo a un pericoloso gusto per le schematizzazioni, ritiene che a ciascuno di essi possano intitolarsi «i tre soli capitoli» della nostra lirica, ripartendo e riassorbendo nel solco dei tre maggiori la complessa e discorde fenomenologia della lirica italiana di otto secoli? Nè davvero ce la sentiremmo di inserire come egli fa tra i lirici «grandi» dell'Ottocento uno Zanella o un Monti. E quanto al D'Annunzio — al quale è dedicato un capitolo assai fervido dove si sottolinea dell'*Immaginifico* la «mediterraneità», «che è tutt'una con classicità e solarità» possiamo ancor oggi accettarne, senza obiezioni, il *cliché* di grande poeta?

Più d'una riserva infine da avanzare per l'ultimo capitolo, *La forma poetica del Novecento*, nel quale lo storico presenta alcuni dei poeti più significativi del nostro secolo, seguendo un criterio di scelta e di accentuazioni che lascia spesso assai perplessi: dedica così due pagine a Thovez e due all'Onofri (e dunque solo in essi, a suo avviso, sarebbero da ricordarsi le origini della nuova lirica italiana del Novecento) e volge quindi lo sguardo ai *neoterici* prendendo in considerazione solo i più rappresentativi, che sarebbero Campana e Ungaretti, Montale e Betti, Cardarelli, Quasimodo, Gatto, Betocchi, Jenco e Capasso. Assai severo si mostra con Ungaretti e Montale; ma la sua critica, dove pur non mancano buone osservazioni, ci sembra un po' affrettata ed estorica: ma non sempre il Fusco ha torto, come là dove, senza farsi intimidire dagli idoli, svolge una critica serrata e puntuale di una lirica montaliana in cui meglio si scopre la gratuità di certo linguaggio ermetico. Ma come consentire col nostro critico quando mostra di ritenere l'opera poetica di Betti «ben più significativa e rappresentativa di quella montaliana»? Troppo lungo si farebbe però il discorso se volessimo occuparci dettagliatamente delle lacune (quanti gli assenti, e non trascurabili, da Basile a Carrieri, da Solmi a Vigolo, da Pavese a Fasolo, mentre Bertolucci diventa Bartolucci ed è ricordato appena, indirettamente, come Grande, Penna, Sereni, Sinisgalli, che restano fuori persino dalla integrazione panoramica, e forse in questo capitolo anche meglio si rilevano le difficoltà ed i rischi in cui incorre chi non abbia una lunga e specializzata preparazione, nel trattare, anche in sede di storia letteraria, di un certo periodo o problema o corrente).

Al lettore che, insoddisfatto dai ragguagli fornitigli dalla *Storia* del Fusco sulla lirica del Novecento, desiderasse farsi un'idea più chiara e circostanziata del nostro vario e discorde Parnaso contemporaneo potrebbe giovare, per estendere le proprie conoscenze in materia, l'ampia antologia di Luigi Fiorentino, *Mezzo secolo di poesia* («Maia», Siena, pp. 706, 1951). Come è chiaramente indicato nella *Premessa* il compilatore, muovendo dalla precisa consapevolezza che il mito della «poesia pura» — con tutti i pericoli e gli equivoci che esso comportava — è tramontato, e che la poesia deve piuttosto intendersi come espressione di verità — verità dinamica perchè propria dello spirito umano che perennemente costruisce la sua storia — ha inteso offrirci non già una antologia di tendenza, ma un «quadro esauriente e, per quanto possibile obiettivo, della poesia italiana del Cinquantennio». Certo che insistere su questa cornice cronologica (che spicca anche nel titolo dell'antologia) non potrà non apparire rischioso per chi non esiti poi ad escludere Pascoli (1903: *Canti di Castelvecchio*, 1904: *Poemi conviviali*) e D'Annunzio (1904: l'*Alcyone*) mirando così a presentarci un panorama della lirica postdannunziana che ha il suo luogo più significante in quel ventennale periodo di crisi e di singolare travaglio compreso (per accogliere un'indicazione di Seroni) tra il '19 (anno dell'edizione vallecchiana di *Allegria di naufragi*) e il '39 (1ª ediz. delle *Occasioni*). Ma pur escludendo Pascoli e D'Annunzio il Fiorentino non ha voluto bloccare come si è visto la sua silloge entro uno schema di tendenza o di corrente; ecco perchè il volume allinea, tra i primi autori, la Negri, il Lipparini, Gozzano, Corazzini, Marinetti, Papini, Palazzeschi, Govoni, decisamente anteriori a quel clima entro cui nacque la «nuova poesia» (agli inizi di questa sono da collocare piuttosto Onofri, Campana, Rebora e Sbarbaro). Nell'insieme si può dire che quasi tutti i più significativi poeti d'oggi siano presenti in questo «Mezzo secolo», alcune omissioni tuttavia risultano ingiustificate, mentre qualche nome appare inserito senza una ragione probante. Appena ricordati infine, sono alcuni poeti meritevoli di ben diversa attenzione (per esempio, Pavese, la Pozzi, la Guidacci, Tobino, Penna) mentre «pericolosa» (l'espressione è dello stesso antologista), in quanto assai discutibile, risulta la scelta delle «voci di un coro», che formano, quasi in tono minore, l'appendice alla corona dei poeti presentati in primo piano da questa antologia, la quale rappresenta la sicura testimonianza di un lungo e affettuoso interesse per la poesia del nostro paese.

Alberto Frattini

VI Quadriennale d'arte - Salvatore Li Rosi: «Pietà»

Galleria di Ginevra - Corot: «Le Quai des Pâquis»

RICORDO DI ALFREDO MORI

Un'analisi critica della produzione più rappresentativa di Alfredo Mori compiuta a distanza di anni, si rivela proficua per interessanti osservazioni. In tempi come gli attuali, nei quali il gusto letterario va decisamente mutando, quasi per una necessità di allinearsi col continuo rivolgimento sociale, coi miracoli della scienza e con le crisi spirituali dell'umanità, si dà nel diminuire il nostro interesse per le opere del passato, la fatica del critico risulta, in certo senso, agevolata da quel «distacco», che egli — pure uomo moderno — inevitabilmente sente dalla produzione di ieri. «Distacco», però, non vuol dire incapacità o riluttanza ad accostarsi all'autore, comprenderne lo spirito ed il travaglio, ma, al contrario, mettersi di fronte ad esso nelle condizioni migliori di giudice sereno ed obbiettivo, col compito di scarnificare quanto è oggetto di esame, sicchè, alla fine, emergano con chiara evidenza la personalità dell'autore ed il valore estetico della sua opera.

L'arte di Alfredo Mori si alimentò a due fonti diverse: narrativa e teatro. Ma, se per quest'ultimo Egli non riuscì a trovare lo sbocco definitivo, gli mancò, per così dire, quella specifica disposizione di spirito e quella visione spettacolare del mondo, che fanno dello scrittore di teatro un continuo inconsapevole attore della vita che assorbe dentro di sè, la narrativa fu assai più aderente alla sua forma mentis, perchè Egli aveva molte cose da dire, forse troppe, come vedremo più avanti. L'uomo di teatro non può permettersi cotesto lusso: vive di limitazioni e di sintesi costruttiva. I significati profondi, le «grosse» idee dello stesso teatro di pensiero tanto più sono evidenti, esistono, quanto meno sono esteriormente espressi. Onde l'importanza delle allusioni, dei cosiddetti silenzi, delle parole messe al giusto posto. Tutta una costruzione mentale specialissima, che oggi con Hemingway ed epigoni tenta d'invadere lo stesso campo del romanzo, con una fortuna assai sproporzionata al merito della novità.

Abbiamo detto che il Mori aveva molte cose da dire, e, non a caso, abbiamo aggiunto «forse troppe». Non vorremmo essere fraintesi. Perciò è bene chiarire subito che il campo d'osservazione da Lui preferito non fu la realtà esterna, ma quella più complessa ed affascinante della nostra vita interiore. Per essere più precisi: la sua stessa vita interiore. Poichè, ultimata la lettura di tutta la sua opera, è facile trarre una prima semplice conclusione critica: in ogni suo romanzo c'è la presenza costante dell'Autore. E, si badi, ciò non va inteso nel senso generico e risaputo che ogni opera è lo specchio più o meno fedele della concezione di vita del suo autore. Nei romanzi del Mori c'è, invece, un'immanenza integrale del suo pensiero, della sua visione particolare del mondo; sicchè difficile è pensare ad uno sdoppiamento dell'artista dall'uomo, ad una spersonalizzazione imposta dalla necessità di dare forma e sangue ai personaggi della fantasia. Egli è troppo sincero per sacrificare alle creature del suo mondo ideale il senso che ha delle cose, degli uomini, della vita. Il bisogno di dire, di gridare — diremmo — quello che a lungo ha rimuginato dentro di sè è così urgente, irrompente, che negargli il naturale sfogo o smascherarlo con forme di compromesso gli ripugnerebbe, sembrandogli di mancare ad un precipuo impegno d'onestà assuntosi verso se stesso. Di qui nasce quello stile singolare, che assume forma di una continua confessione del proprio tormento, ma anche di rivolta contro ciò che n'è la causa. Piena atmosfera psicologica, quindi, dove i fatti concreti e materiali hanno quasi una semplice funzione di rivestimento dei pensieri, pur non perdendo quell'importanza che ad essi richiede la tecnica costruttiva della narrazione.

Non c'è dubbio che il Mori ebbe una concezione ultrapessimistica della vita. Dal suo primo romanzo «La mascherata di maggio» all'ultimo «La croce di Baldassare» c'è un unico filo conduttore: il desiderio profondo e sincero di ogni uomo di elevarsi, di trovare una ragione giusta al vivere, fuori della opprimente schiavitù della materia; l'angoscioso sconforto che ci attende, quando ci accorgiamo che il nostro sogno di liberazione è vano, frutto di una folle e sdegnosa solitudine. Vecchio adagio filosofico, cui, forse, finora ha dato un'interpretazione sua propria e persuasiva soltanto la religione cristiana, concependo tale delusione come una necessaria sofferenza, viatico per la conquista dell'eternità. Ma al critico interessa scoprire come il Mori abbia esteticamente espresso cotesto pensiero, poichè è evidente che da esso conclusioni non è possibile trarre (e logicamente non ne ha tratte il Mori, tale non essendo quell'atteggiamento rinunciatario messo in evidenza).

In «Mascherata di maggio» nei prendiamo già contatto con quel tono confessorio e analizzatore del proprio spirito, che successivamente assumerà un grado più equilibrato e dosato. L'Autore ha urgenza di esprimere il proprio stato d'animo nei confronti del mondo, che lo costringe a vivere in contrasto coi propri sogni e imbriglia il suo desiderio di liberarsi nello spazio puro della grandezza. Ma l'urgenza gli prende un po' troppo la mano, sicchè noi vediamo che a stati di meditata e raccolta tristezza seguono, all'improvviso e senza una preparazione logica, rivolte in tono alquanto violento, che guastano l'armonia della narrazione. Difetta, in altri termini, il necessario autocontrollo, che, invece, si apprezza di più nel successivo libro «Andiamo a vedere se le rose...». Qui l'autoconfessione è aperta, dichiarata, ma altrettanto più sommessa e sincera. Per pagine e pagine viene analizzato, fino ai più intimi recessi, il tormento di uno scrittore, che, dopo avere appreso tutto, invano cerca di riaccostarsi agli uomini comuni e semplici, poichè non ha avuto neanche il conforto della sognata gloria. L'analisi è profonda, capillare, rassegnata; sicchè, nella grigia conclusione, affiora tuttavia un senso di distesa pace. Ma, a lettura finita, s'intuisce che non tutto ciò che si voleva dire è stato detto. Quel suicidio di Maurizio non è messo lì, a casaccio. Preannuncia, riteniamo, gli scioglimenti più violenti e significativi del successivo romanzo «L'Oratorio di Postella», nel quale la tecnica è raggiunta meglio che in tutti gli altri, e il pensiero si condensa più artisticamente nello svolgimento dei fatti, sì da creare un tutto armonico e perfetto, sia nella forma che nel contenuto.

L'assunto da cui qui si muove, è inizialmente, lo stesso. Ma ben presto acquista uno sviluppo ben più importante. La disperazione si esaspera fino alla violenza fisica, ad un'angoscia nichilista e distruggitrice, che, pensiamo, prelude ai ribollimenti esistenzialisti di diversi anni dopo. Il personaggio centrale del conte Beroaldo esprime il dubbio estremo che la sofferenza del vivere non sia mezzo di purificazione e di felicità futura, bensì fine a se stessa, brutale condanna dell'uomo, a servizio di ignote leggi universali e di apocalittici mostri prepotenti e distruttori. E fa così, in certo senso, da coro chiarificatore degli episodi di sangue, che si svolgono nell'ambiente paesano di Postella. Vero è che lampi di fede in un Dio giusto e costruttivo guizzano, a tratti, nella mente del personaggio. Ma sono, piuttosto, effetto della stessa angoscia interiore, quasi si trastullasse con la speranza, per il piacere di tornare a sopprimerla, per restituire la sua vittima al cielo grigio del «nulla».

Ebbe il Mori, in tal modo, la chiara percezione di precorrere le teorie dello esistenzialismo? Difficile rispondere. Ci basta notare il fenomeno, anche se (come spesso accade) esso fu inconsapevole per lo stesso Autore. Certo, la nostra osservazione è tanto più edificante, quando si consideri che l'argomento esteriore del libro (la maledizione caduta sugli abitanti di Postella per non aver ricostruito il loro oratorio distrutto) farebbe pensare, piuttosto, ad un assunto cristiano. E poichè il valore di un'opera si misura, spesso, dalle diverse conclusioni che si possono da essa trarre, riteniamo che, anche sotto cotesto profilo, «L'Oratorio» sia degno di resistere all'azione logoratrice del tempo.

Nulla di nuovo disse il Mori nell'ultimo romanzo «La croce di Baldassare». Forse perchè aveva troppo rimuginato i suoi ripensamenti sulla sorte degli uomini; e la sua voce si spense, senza che avesse la forza di risalire dalla profonda desolazione, a cui si era alimentata.

Del suo teatro è doveroso il ricordo del dramma mitico «Marmar e Charis»: lucido ed efficace nell'interpretazione della sofferenza umana alla luce del fatale corso della storia. Esso resta, quanto meno, a maggiore testimonianza di un'intelligenza multiforme e complessa, protesa verso gli appagamenti più alti.

Giorgio Villani

● A pochi mesi dell'entrata in vigore della legge, è uscito in questi giorni un volume che illustra ampiamente «Il nuovo ordinamento delle Corti d'Assise». Esso è dovuto a S. E. Alfredo Jannitti-Piromallo che ne fu il principale compilatore.

ARTE A GINEVRA

La mole piuttosto massiccia del « Musée d'art et d'histoire » di Ginevra assume maggiore solennità quando è circondata da un'alta e soffice coltre di neve che sembra isolarla dal resto della città: come in tutte le parti del mondo i passeri becchettano qua e là, lasciando sottilissime orme sul bianco lenzuolo; poi volano a sbirciare con piccoli trilli che sembrano leggermente irriverenti, attraverso i vetri le grandi tele di Hodler, il pittore più rappresentato nel Museo con quei suoi omaccioni fierissimi accampati contro orizzonti rigati dal fumo di villaggi incendiati: trattati con l'impeto della protesta di tutto un temperamento d'artista, ma innanzi ai quali bisogna scacciare subito dalla memoria quegli altri, dipinti da Luca Signorelli nella Predica dell'Anticristo per evitare di sentirne il decorativismo esteriore.

Mentre, invece, qui, Hodler, sapendo scegliere tra i novantasette dipinti, è assai migliore: tra le prime cose, sono: quel « contadino morto » così giusto di tono e spoglio di retorica, qualche bel ritratto, e soprattutto i due bimbi sul tappeto di rosso smorto, profilati contro il fondo monocromo, ma pittoricamente vivo, e gli ultimi paesaggi invernali, improvvisamente larghi di pennellata e davvero solenni.

Ma il giovane direttore Pierre Bouffard giustamente fiero di indicarci, attraverso le sue preferenze, gli autentici valori posseduti dal suo museo riesce a ravvivare, con l'acuta prontezza di spirito e la salda informazione critica un poco tutte le sezioni dell'importante collezione, dai pittori del quattrocento all'ottimo gruppo di francesi settecenteschi, al numeroso e talvolta interessante nucleo di paesisti svizzeri dell'ottocento, fino ai dipinti dei contemporanei. E, come dovrebbe fare ogni buon direttore di Museo o di galleria (che non voglia considerare una morta raccolta di testimonianze del passato ciò che gli è stato affidato), ci parla di mostre delle varie « scuole » e di conferenze, seguite da dibattiti sull'arte contemporanea, nella bella aula della Galleria.

C'è ancora l'eco, del resto, in queste ampie sale, della riuscitissima mostra « Da Watteau a Cézanne » tenuta nel settembre scorso nella quale, da un felice incontro di collezionisti privati e di varie Gallerie francesi e svizzere s'era potuta mettere insieme una scelta assai bella di pitture di due secoli, da Boucher, Chardin, Fragonard, Lancret, ai disegni di David, Delacroix, Degas, ai dipinti, infine, di Gauguin, Pissarro, Renoir, in gran parte tratti dallo stesso Museo di Ginevra, a completamento delle opere venute dall'estero, spesso assai poco conosciute anche alla critica.

Quando il giovane studioso ci lascia di fronte ai quadri e alle sculture, ci accorgiamo che questo materiale artistico si anima e vive nella cultura attuale, per effetto dei suoi chiari propositi; e anche le nostre impressioni personali risultano più incisive e nitide.

Gli scomparti del grande polittico ordinato a Conrad Witz dal Vescovo de Mies per la cattedrale di San Pietro, per esempio, ci appaiono chiaramente come un compromesso di tradizioni e tendenze varie, tra le quali si fa strada la vena più spontanea del pittore quattrocentesco attraverso il gusto acuto e sensibile per il paesaggio: un paesaggio sempre nitido e felicemente narrato negli sfondi delle sue composizioni figurate più pesanti, invece, e un poco meccaniche: la « Pesca miracolosa » non vive, infatti per la legnosa figura del Cristo che cammina sulle acque incontro all'impacciato apostolo dalle manine bianche, di cera, ma piuttosto per la grande apertura dei monti e delle case e i mulini che si specchiano sul lago, affini a certi paesi di Carpaccio o di Antonello da Messina, ma più documentari, con quella cima di cristallo semi-nascosta da una nuvoletta e il cielo chiarissimo.

Di Lucas Cranach, l'attraente e conturbante maestro, il Museo possiede due ritratti (quello maschile assai più schietto) e una delle sue celebri « cortigiane » dal fantasioso cappello piumato, con quell'aria arguta e consapevole che è propria del singolare artista: accanto a queste, le opere italiane, poche e non molto in buono stato (come la « Deposizione » di Paolo Veronese, tutta svelata) s'affacciano, tuttavia, richiamandoci: l'« Artemisia » del Furini, per esempio, soffusa di dolce e sensuosa grazia nello sfumato prezioso; mentre l'influsso italiano (di Rosso Fiorentino e del Primaticcio) è presente nella raffinatezza di quel ritratto allegorico « Sabina Poppea » dipinto alla Corte di Francesco I, da un maestro della scuola di Fontainebleau.

Ma s'intende che i « problemi » di identificazione e di attribuzione sono i più attraenti, quando ci si trova di fronte alle opere d'arte: e qui, tra tanti, ce n'è uno che auguriamo all'amico Bouffard di poter risolvere: per nostro conto limitiamoci a qualche supposizione; si tratta del quadro di scuola olandese « Le rieur » una specie di ritratto burlesco in maschera, che ci richiama per la pronta efficacia psicologica e per il caratteristico colore rembrantiano.

Ma non è un Rembrandt, per quanto alcuni l'abbiano supposto, nonostante il vigoroso impasto di colore e lo spessore della materia pittorica; nè è un Franz Hals, nonostante l'efficacia espressiva di quel volto ridanciano e furbesco: che sia un Carel Fabritius? Il colorito quasi monocromo sembrerebbe autorizzare un simile nome che probabilmente è stato fatto anche da altri: ma è forse meglio lasciare per ora la bella opera nel suo mistero, che la fa distinguere da tutte le altre pitture per l'eccezionale vitalità ch'essa contiene.

I venticinque dipinti di Liotard, ginevrino, sono gelosamente custoditi come un saggio di gloria locale: talvolta piacevoli, spesso pettegoli e nel gusto settecentesco francese, peccano di eccesso documentario nella descrizione dei costumi e nel « quadro di genere »; ma il Museo possiede, accanto, dei bellissimi saggi di pittura del settecento francese e soprattutto di Maurice de la Tour che farebbero l'orgoglio di qualsiasi grande collezione parigina: singolare, tra tutti, per la freschezza della conservazione e la modernità del taglio quel « Ritratto dell'Abate Hubert » seduto al suo scrittoio, in atto di leggere al lume di una candela: splendido saggio di quel gusto spregiudicato e insieme raffinatissimo col quale il pittore affrontava i suoi modelli.

Ma ecco venirci incontro, come se fosse di persona, Camille Corot con i suoi paesaggi indimenticabili: il gruppo dei dipinti di Ginevra, con effetti penetrantissimi d'atmosfera, con quella misura e castità pittorica, dote particolarissima del grande pittore nel periodo giovanile: quale semplicità spontanea e che purezza di toni! Le date di queste pitture sorprendono, per i precisi effetti tonali che saranno ripresi soltanto dagli impressionisti: 1828, 1830, 1840! Proprio di più d'un secolo fa è questo « Moulin de la Galette a Montmartre » dal cielo limpido come cristallo attraverso il traliccio del celebre « Mulino »: le case accostate l'una all'altra quasi per ripararsi dal freddo sono il più bell'anticipo del migliore Utrillo!

Naturalmente, quando con gli occhi pieni dei riflessi candidi di tanta neve all'intorno scopriamo la « veduta di Trinità de' Monti » vista da Villa Medici, qualcosa di più che la semplice constatazione critica dei valori pittorici ci sorge dall'animo: e ripensiamo al tepore di quella giornata primaverile in cui Corot poggiando la piccola cassetta di colori al muretto del Pincio fermò per sempre il suo mirabile paesaggio capace di suscitare una così penetrante rievocazione della serena « aria » romana.

La « Ninfa distesa » e il « giovane bagnante » invece, sono più tardi, già del tempo in cui Corot plasmava i suoi nudi contro un paesaggio sfatto e un poco di maniera, meno puri, insomma, per quanto così autentici e così intensamente amati.

Del resto l'arte francese si impone, con gli impressionisti, assai bene rappresentati: ci sono un po' tutti, e Renoir li domina con la sua « Fillette » bimba bionda dagli occhi nerissimi, che ci guarda emergendo da un tripudio di verde, di fiori di campo, di riflessi di cielo, così ben campata entro la tela iridata dai mille colori che pure si riassumono in una dolce atmosfera campestre.

Ecco uno di quegli incontri, ancora, che bastano da soli a colorire di dolcezza e d'intima gioia le ore trascorse rapsodicamente, viaggiando.

Valerio Mariani

● Dopo i due esemplari volumi della ripresa dell'edizione foscoliana (*Epistolario* a cura di P. Carli e *Prose varie d'arte* a cura di M. Fubini) l'editore Le Monnier di Firenze annunzia il II volume dell'*Epistolario*, che raccoglie le lettere dall'inizio del periodo francese alla vigilia della memoranda *Prolusione*.

Scuola olandese del XVII secolo: L'uomo che ride

Conrad Witz: La pesca miracolosa

I DUE ASTRATTISMI

Poichè è consuetudine del nostro giornale informare il lettore su quanto si tenta e si agita nel mondo della cultura, pubblichiamo questo saggio del Bertè, pur essendo molto lontani dalle sue convinzioni.

E' davvero sconsolante assistere agli sforzi che compiono molti critici, anche tra i più autorevoli, per destreggiarsi nelle poco ospitali zone della cosiddetta *arte non figurativa* evitando con i più astuti accorgimenti di dover ricercare i vari filoni di derivazione, di rintracciare la permanenza delle più significative lezioni e sopratutto di dovere definire e separare movimenti e gruppi. Dietro la generosa formula « astrattismo » si trincerano in genere gli interpretatori meno volenterosi; le cose intanto possono mutare quanto vogliono, essi trovano sempre il modo di ricondurre ogni fenomeno nelle grandi braccia della definizione acquisita una volta per sempre.

Il disordine, l'equivoco, il disorientamento diventano in questo modo la condizione permanente di una non trascurabile zona dell'attuale cultura. Mentre così si comporta buona parte della critica, gli artisti alla loro volta polemizzano, come al solito, con tutto accanimento in sede di discussione, operano secondo i casi con maggiore o minore serietà, ma finiscono molto spesso, quando si tratta per esempio di firmare manifesti o di organizzare mostre di tendenza, con l'accettare coabitazioni e alleanze palesemente fondate sull'equivoco.

Proprio nell'ambito dell'astrattismo molte questioni dovrebbero venire ancora affrontate dalla critica allo scopo di limitare, esteticamente e storicamente, i portati delle varie inclinazioni e allo scopo di separare una buona volta personalità e gruppi che tra loro non hanno comunanze. Qui si parla di personalità e di gruppi che forse possono avere avuto qualche affinità al momento originario, quando si trattava di impostare una polemica nelle sue vaghe formulazioni o di ricercare gli elementi basilari di nuove esigenze tecniche). E tra le fratture determinatesi in seno all'astrattismo sembra particolarmente significativa, e nello stesso tempo più compromessa dall'indifferente accomunamento compiuto dai critici, quella rappresentata dalla corrente « concretista ». (Che la denominazione sia felice non diremmo proprio...).

Non c'è comunque da meravigliarsi se il filone concretista in seno all'astrattismo non sia stato sufficientemente rilevato e se, nonostante il rumore della polemica tra gli artisti di una parte e dell'altra, il pubblico, competente e non, rimanga davvero disorientato e non sappia rendersi conto di quali differenze sussistano tra astrattisti e concretisti, cioè tra astrattisti fermi alle originarie posizioni e astrattisti-concreti. Non c'è da stupirsi troppo — ripetiamo — della confusione che circonda il fenomeno se si pensa che astrattismo e concretismo sono forme artistiche ambedue rinchiuse nella torre dell'arte non figurativa (espressione, anche questa, poco appropriata, ma utile per intenderci), ambedue fiduciose della metafisica, ambedue attente ai valori di purezza pittorica e geometrica quanto disattente agli incontri fotografici o interpretativi con la realtà esterna nella sua attualità, ambedue insomma in opposizione al naturalismo e a tutte le sue evoluzioni, sia a quelle astute come l'impressionismo sia a quelle intelligenti come il cubismo e l'espressionismo. Ad aggiungere confusione a confusione resta poi la scarsità di teoriche culturalmente valide, giacchè non possono venire considerate tali quelle dichiarazioni, più o meno saggistiche, che rappresentano soltanto la confessione o la documentazione di personali esperienze di questo o di quell'artista, minimo o massimo che esso sia. Del resto l'artista, si sa, è il meno qualificato apportatore di contributi critici e teorici allo svolgimento dell'estetica.

La demarcazione tra astrattismo e concretismo diventa però non soltanto possibile ma necessaria in sede critica (per ciò dovere di ogni critico scrupoloso) se si mettono gli occhi nel fondo, intenzionale e problematico, della produzione artistica, se cioè si colgono le ragioni profonde dell'ispirazione, non lasciandosi confondere da quelle che possono essere ancora somiglianze di linguaggio e di tecnica dipendenti sopratutto da una non raggiunta maturità stilistica da parte della corrente staccatasi dall'astrattismo per dare origine al « concretismo ».

Se si considera il momento intenzionale — quando cioè il fatto artistico è più limpidamente carico dei suoi portati culturali, morali, sociali, i quali nell'opera conclusa e restituita sono sempre meno limpidi — si possono enucleare le diverse ragioni intime dell'astrattismo e del concretismo. Ragioni così diverse e ormai lontane tra loro da permetterci conclusioni che a prima vista potrebbero apparire paradossali: una maggiore distanza avvertiamo infatti tra la matematica degli astrattisti e la matematica dei concretisti, che non tra la matematica dei concretisti e, per esempio, la fisica dei contemporanei neorealisti. Ma di ciò parleremo più avanti.

Ora importa renderci conto con chiarezza di come le concomitanze — e sono molte — tra astrattismo e concretismo risultino tali ma siano viceversa il frutto di ben diverse intenzioni ed abbiano ben diverse motivazioni.

Il rifiuto di ogni fascino della natura, la negazione di qualsiasi servizio estetico fornito dall'oggetto, la svalutazione dell'esperienza sensibile; l'indifferenza insomma verso la duplice soggezione alla cosa e al fatto, cioè al mondo e alla narrazione, per essere servi disinteressati del colore e dell'ordine matematico: ecco vocazioni comuni all'artista astratto e all'artista concreto, ma poggianti nei due casi su diversissimi fondamenti spirituali.

L'astrattismo infatti ha questi connotati perchè così è risultato da un processo di sempre più cosciente ripudio della realtà (sociale e fisica) per riparare nel più libero e puro mondo della metafisica, dove i molti diventano l'io e l'atomo diviene il punto. La storia ormai parla in modo sufficientemente chiaro: verso il principio del nostro secolo si era posta in essere una società di carattere strettamente borghese che tentava senza troppa intelligenza l'avvilimento definitivo della persona umana sotto il peso del nuovo capitalismo industriale — dal punto di vista sociale — e sotto il peso del naturalismo positivista — dal punto di vista etico ed estetico —; sono stati proprio gli artisti, nella loro acuita sensibilità, a risentire per primi di un simile stato di fatto e a reagire con i loro mezzi; ma molti movimenti, senza avvedersene, sono finiti vittime della furbizia positivistica che, ricorrendo a stratagemmi di vario carattere (impressionistico, futurista, ecc. ecc.) ha saputo con una discreta dose di mobilità, irretire e impantanare nella propria palude i nuovi movimenti-protesta. Chi a quel tempo riuscì ad andare più a fondo fu proprio l'astrattismo che, comune da principio come vaga intenzione a tutti i movimenti più puntuali, successe ad essi e rappresentò l'ufficiale smentita degli artisti ad un mondo cattivo, il segno di una inquietudine, una ricerca di ordine e di moralità nell'astrazione verso forme di purezza metafisica.

Ora, a distanza di tempo, bisogna tuttavia convenire che, se è vero che l'astrattismo con la sua tenace presenza è riuscito a dare un gusto — una misura della bellezza — alle nostre generazioni, è vero anche che esso è sorto strettamente vincolato a una determinata società che fino a un certo momento cominciò a non piacere ma contro la quale esso non seppe mai sostituire alcun ideale. In sede estetica poi bisogna notare sopratutto che lo astrattismo è nato da una necessità di *fuga dalla realtà* e ancora oggi l'artista astratto opera iniziando da un'occasione — negativa — fornitagli dalla realtà esterna sulla quale si svolge, in un secondo tempo, la sua libera attività metafisicizzante. In questo modo per tutta la durata della sua parabola — e sono passati molti anni — l'astrattismo non ha mai mutato il mondo, dal quale ha continuato a fuggire, ed è rimasto invece vittima in una involuzione, giacchè un movimento di questa natura, cioè polemico e negativo, può « inverarsi » soltanto attraverso il proprio esaurimento e non insistendo su posizioni di rinuncia che finiscono inevitabilmente nel perdere ogni genuina vitalità e rimanere soltanto come maniera.

La realtà sociale, infatti, è mutata a grandi passi negli ultimi tempi: i problemi sono divenuti enormi, i ceti si sono disarticolati, il proletariato in modo particolare si è riconosciuto ed ha posto per tutti nuovi e urgenti problemi di fronte ai quali l'astrattismo, così inteso, è rimasto quasi sempre in individualistica posizione di isolamento e di inutilità. La sua originaria posizione di carattere rivoluzionario, con quel portato di scandalo che accompagna ogni rivoluzione artistica, si è automaticamente trovata chiusa nelle strettoie di problemi sterilmente formali e, se da principio poteva essere in posizione storicamente valida, lo astrattismo resta ora evidentemente in posizione inibitrice nei confronti della storia.

Una involuzione, dunque, e il persistente dibattersi tra posizioni ideologiche impossibilitate a fondarsi su una logica consequenzialità: questi sono i due fondamentali disagi che in seguito vennero avvertiti dai più sensibili artisti della corrente astratta. E gli insuperabili limiti della tendenza apparvero sempre più chiari. Contemporaneamente entrava negli artisti — merito dei grandi rivolgimenti politici? — una sempre maggiore vocazione per le istanze di natura sociale, una sempre maggiore intenzione di aperta solidarietà. L'arte astratta, cioè, cominciò a sentirsi salvabile, esteticamente e moralmente parlando, soltanto se valida (o comunque impegnata) al cambiamento del mondo. Un capovolgimento interiore era in atto, dunque, nell'orbita della corrente. Qui è nato « il concretismo ».

La posizione spirituale è radicalmente mutata. Ecco i pittori di corrente concretista i quali negano che la loro pittura metafisica sia *astratta* dalla realtà, negano cioè che essa risulti a *posteriori*, da una esperienza sensibile, negano che la matematica del colore sia insomma una zona ove riparare da fuggitivi; per loro invece l'ordine geometrico, l'idea nella sua pura espressione pittorica, è una realtà *a priori*, cioè concreta nella sua validità, non più ombra fantastica del reale. Di più:

Continua a pag. 4

Pierantonino Bertè

NOVITÀ IN LIBRERIA

« TALI E QUALI » DI MONTANELLI

Indro Montanelli ha dato una nuova serie di « Incontri », come aveva promesso.

In un paio d'anni sono così usciti due volumi con un centinaio circa di personaggi che egli ha scoperti. Perchè si tratta proprio di scoperte, non di articoli divagativi o illustrativi e nemmeno di biografie stilistiche. Montanelli ha il fiuto del giornalista di classe, cioè con una nobiltà, per il quale si mantiene in continua relazione con il pubblico e con il mondo da indagare, rivelare, scoprire. La sua relazione è una specie di osmosi che si crea fra il mondo e il lettore di un giornale dei più quotati in Europa. Essa quindi deve essere una fusione di piombo con segni che restino anche oltre le ventiquattro ore di vita del quotidiano. Per un giornalista, come lui in servizio di inviato speciale più all'estero che in Italia, l'argomento del suo scritto non può che interessare i vari paesi della terra, donde la necessità di puntare su nomi noti ovunque, così come un po' ovunque egli li ha incontrati.

Quello che Montanelli dice e racchiude negli « incontri », non ha però le notazioni del servizio obbligato, che se così fosse riuniti in volume essi non si farebbero leggere e rileggere. Invece nel suo animo c'è sempre il gusto il piacere e una specie di compiacimento di voler entrare nella vita di un personaggio per vederlo nel ruolo a cui è impegnato e per proiettarlo sullo sfondo della vita che ogni uomo lontano dalla celebrità trascorre. E questo è proprio il centro di interesse a cui converge il ritratto di Montanelli, la sostanza sensibile e avvivante delle sue pagine, vale a dire l'umiltà che porta con sè e cerca di scoprire anche negli uomini più disparati per razza e condizione. Quindi sentimento d'uomo anche quando molto spesso affiora una certa curiosità di senso scanzonato, una non gratuita penetrazione. Si può dire che il suo sentimento ha assoluto bisogno di questo accoppiamento per infrenare e riunire in un tutto la vivacità del suo spirito. Perchè la misura che si nota in questi « incontri » non è quella del letterato lavoltuista che taglia e pota la ramificazione superflua e assurda della sua espressione: è invece una rifusione di tutto ciò che gli è stato scoperto dal personaggio con il suo sentire. Da questo carreare, la figura dell'incontro esce ben definita nelle sue proporzioni umane e vitali come una figura sulla tela da una distribuzione di colori. Vi possono essere, come spesso vi sono, degli spunti di politica ma queste curiosità non stanno mai a sè, perchè appaiono come certe pennellatine che non si riesce a seguire, ma che senza di esse il quadro sarebbe mancante di qualche cosa.

Montanelli ha poi un'altra virtù, quella della lingua. Una lingua che scorre rapida fresca balzante come l'acqua di ruscello che basta a vederlo per sentirsi dissetati. Questo dono che gli viene dall'essere toscano è da lui usato con quella temperanza che è rispetto della lingua puramente italiana. Infatti se si sente il toscano, non è un toscano che vuole preponderare sul l'italiano. E' invece un vigore che si dirama nella nostra lingua rendendola più agile, più maneggevole, più fresca. Non in quei guizzi epidermici che hanno la fiammata del fuoco d'artificio, ma nel periodare, nello scavare l'espressione, pur lasciandola nella collocazione più genuina, nel dialogare continuativo fra il personaggio e lui senza interruzioni verbali. Per valutare quanto di lingua viva sia nel discorso di Montanelli, basterebbe soffermarsi sul dialogo che egli usa in tal modo. Da esso si forma gran parte della rappresentazione che egli dà di un personaggio, di un ambiente, di una vita. Perchè il suo dialogo è un impasto di sensi e di spirito, che riproduce di primo acchito una condizione. In esso si può cogliere sempre la movenza di un sorriso, di uno di quei sorrisi pregni di conoscenza del mondo e degli uomini, il quale è solo attestazione della meraviglia dello scrittore di incontrare ancora una volta di più la vita nel modo e nella presenza di altre volte. E anche per sorridere senza farsene accorgere, sia pure poeticamente, ci vuole l'arte. E arte ci vuole anche a ridere senza cascare nello sguaiato, nell'esagerato, nell'impudico, specialmente quando l'argomento si presta a tali espressioni.

La finezza di Montanelli è il frutto di tutta un'educazione che si rivela, sia che tratti di un letterato, che di un politico, di un uomo di legge, di un celebre artigiano, di un generale degradato, di una donna delusa di nazionalismo. In lui non parla mai l'uomo di parte, anzi se i suoi personaggi avessero un modo di pensare diverso da quello che egli ebbe un tempo, dichiara subito di non aver alcun pregiudizio verso di lui. E questa è la maniera di agire del signore, maniera in oggi assai rara e diremmo perduta. E non è in lui la sola, la accompagna ad altre, a quella per esempio di andare a tavola con i suoi personaggi. Il lettore non può dimenticare di aver più volte sottolineato, sia in Italia che all'estero, che gli incontri di Montanelli hanno avuto un passaggio anche alla tavola di qualche ristorante.

« Tali e quali » ossia la seconda serie di « Pantheon minore », i due volumi editi da Longanesi, sono di uno scrittore o di un giornalista? Questa domanda non è volta tanto da noi, quanto del contenuto stesso di questi due libri. Alcuni recensori per ciò l'hanno tratta e trattata variamente. Noi non crediamo proprio che si debba rispondere in termini perentori. Perchè quando libri come questi si leggono in modo che da una pagina si è sollecitati a passare ad un'altra e da un personaggio all'altro, fino a che alla fine del libro si vorrebbe astenersi dal chiuderlo per ritornare ancora a certe pagine e a certi personaggi, non occorre proprio passare a oziose definizioni.

Casimiro Fabbri

TOBINO E FRANCIOSA

In un recente panorama della prosa italiana del primo cinquantennio del novecento apparso su « La Fiera Letteraria » veniva fatto il nome di Mario Tobino. In una visuale storica che sarà tentata a conclusione del secolo lo scrittore toscano avrà lo stesso rilievo? Noi glielo auguriamo. Per adesso egli appartiene, sebbene non abbia una grande notorietà, alle forze più fresche della odierna letteratura italiana.

« L'Angelo del Liponard » (Vallecchi editore, Firenze) è un lungo racconto in cui la felicità dell'invenzione si associa alla verginità delle immagini. Il linguaggio spesso volutamente asintattico e sciolto segue il movimento della fantasia e imprime alla narrazione il ritmo di una favola.

« L'angelo di Liponard » è un grosso barca-bestia che, poco dopo la partenza, rimane quasi bloccato da una bonaccia. A bordo c'è la giovane moglie del capitano la cui presenza provoca nell'equipaggio un oscuro turbamento. Nell'inerzia in cui sono condannati i marinai, non fantasticano che di lei e ogni suo gesto, ogni sua parola prendono significati irreali, suscitano ambigue sensazioni. Durante una gara da lei provocata, il marito precipita dal pennone a cui si è arrampicato e si uccide battendo l'occipite sul ponte. La sua scomparsa toglie un ostacolo al desiderio della ciurma che si sazia di lei. Poi torna il vento e con il vento l'attività e la pace del sangue.

Il soggetto della donna a bordo non è nuovo nella letteratura marinaresca, ma Tobino l'ha trattato con uno spirito nuovo, lo ha rispolverato per dargli il fascino dell'inedito, creandogli attorno un'atmosfera di magico stupore. Lo stesso non possiamo dire del secondo racconto contenuto nel volume: « Capaccia nera ». Appartiene a quel genere di narrativa fiorita dopo la caduta del fascismo e durata appena una breve stagione, poichè occasionata da un motivo polemico contingente e non da una esigenza morale. Il regime è visto nel suo lato esteriore, in alcune forme barocche che abbiamo creduto proprio di esso quando, invece, sono inerenti al costume italiano, al nostro amore per le parate e le declamazioni. Dietro quell'apparenza c'era una esigenza di espansione che ha costato lagrime a quanti avevano creduto in un ideale di rinascita nazionale. Tobino, cedendo alle suggestioni del momento, non ha capito tutto questo e ci ha dato un lavoro che voleva essere beffo ed è falso e manierato. Qua e là vi brilla il suo virtuosismo, ma nell'insieme, checchè ne abbiano detto alcuni recensori, è sbagliato. Il riferimento a Cecchi ha solo un valore di curiosità.

Massimo Franciosa ha affrontato gli stessi problemi stilistici di Tobino proposti da alcuni scrittori americani intesi a sganciare la prosa dagli schemi tradizionali. Così egli partecipa a quest'opera di ricerca a cui si è votata la generazione del dopoguerra bramosa di trovare l'espressione aderente al proprio modo di sentire. Poichè non è possibile una rottura completa col passato, Franciosa si riallaccia istintivamente ai suoi predecessori surrealisti che non sono ancora liquidati. Egli prende alcuni elementi simbolici della realtà e li proietta in un'atmosfera rarefatta, sotto una luce abbagliante, con un procedimento che definiremmo fotografico, se questo attributo non avesse il significato di piatta riproduzione del vero quando invece non è così. Anche l'obiettivo deforma e ci offre una rappresentazione propria e spesso bizzarra delle cose.

Franciosa ha una visione pessimistica della vita. Tutto gli pare illogico e mostruoso e l'uomo prigioniero di una trama di enigmi che ne determinano il destino. Le novelle raccolte sotto il titolo « Incantesimo per Renata » (Edizioni Pagine Nuove) sono pervase da un amaro spasimo, dal tormento di chi si trova dinanzi a un tutto che non riesce a decifrare: e perchè si nasce e perchè si muore e perchè tutto questo affannarsi dietro una chimera irraggiungibile. « Schegia per una madre », la novella che apre il volume, è una delle più drammatiche per la rapidità e le assurdità con cui viene giuocata l'esistenza di una creatura. La donna è travolta dal turbine della guerra che dissecca i migliori sentimenti e schiaccia il cuore con le insensibilità di un carro armato che passa sopra un fiore.

Un altro aspetto, della vita che fra storna Franciosa è la stupidità dei regolamenti militari di cui ha fatto esperienza e a cui ispira altri suoi racconti con un disgusto, con un senso di ribellione che la sincerità dell'espressione ci rivelano sinceri.

Con questa raccolta Massimo Franciosa non solo ci ha dato la misura del suo ingegno, ma si è collocato fra gli scrittori del dopoguerra meglio provveduti. Egli si è inserito nella corrente più avanzata: ma deve distaccarsene se vuole liberare la sua personalità dalle influenze comuni ed essere se stesso.

Giacomo Etna

I DUE ASTRATTISMI

Continuazione della 3ª pag.

per il pittore concretista la sua metafisica è *incidente* sulla realtà, l'ordine artistico ha un valore di purezza matematica, di carattere universale, dal quale si può, e si deve, dedurre un mondo e una società. Il fatto pittorico per lui non è più una « astrazione » ma una « concretezza » dalla quale il mondo degli uomini ha da apprendere la maniera di essere migliore. Non si tratta più di residuati, ma di suggerimenti. Tanto che, a confronto con lo astrattismo di prima natura, l'astrattismo dei concretisti ci permette di concludere che a questi non interessa la realtà attuale, ma interessa la realtà proiettata nel futuro, quel « mondo migliore » che potrà discendere dai valori assoluti oggi ricercati.

In ultima analisi: ciò che per gli astrattisti era punto di arrivo, per i concretisti è punto di partenza. Dal mondo alla pittura, per gli uni, dalla pittura al mondo per gli altri.

« Facile fede » quella dei concretisti? Ottimismo circa gli effetti di cui le opere dovrebbero essere capaci? E, infine, posizione ancora troppo comoda e « isolata »?

Non è così facile rispondere a queste domande perchè qui entra in campo l'onestà dei singoli artisti e la maggiore o minore precisione delle singole intenzioni. Sembra però opportuno non tralasciare questa considerazione: anche chi, come lo scrivente, ha più volte sostenuto le ragioni del contemporaneo neorealismo, quando non resta vittima di parziali interessi extrartistici e non si fa portavoce dell'oscurantismo materialista, chi dunque ha aperte simpatie per quella pittura che, figurativa e narrativa quanto occorre, non esita ad affermare il senso attivamente sociale dell'arte, costui deve riconoscere la vicinanza intenzionale tra concretismo e realismo al di là di quell'abisso che separa i loro linguaggi e le loro educazioni.

Si potrebbe forse dire che dal fondo di una situazione nella quale si trova la società attuale, l'artista rimonta la sua posizione tradizionale di motore della civiltà assumendosi, secondo le proprie inclinazioni, i due diversi ruoli di denunciatore di una tragedia in atto (realismo) e di sollecitatore di idealità per superarla (concretismo): e in un momento come nell'altro può essere presente il dono della poesia.

●

Così può vedere una critica interessata a cogliere l'unità culturale dei nostri giorni. E' certo però che se nell'ambito della documentazione realistica, quando è sana, non v'è posto per l'arbitrio e il messaggio è scoperto al punto che ciascuno può misurarlo con il fatto reale; nell'ambito dell'astrattismo-concreto è possibile sempre l'insorgenza di giuochi coperti dal comodo velo di magici riferimenti e di libertarie avventure. Ma non per nulla la critica ha una funzione e il pubblico può avere una educazione.

Pierantonino Bertè

● La gente istriana di ogni città e di ogni Paese conserva sacre e ripete ai figli ed ai figli dei figli le sue leggende: queste leggende sono state raccolte da Achille Gorlato ed Elio Predonzani in volume che è uscito in questi giorni presso l'Editore Paravia: « I racconti delle notti lunari ».

VETRINETTA

L' « UNIVERSALE STUDIUM »

L'Editrice Studium ha iniziato, con la pubblicazione di quattro volumi: *Il Folklore* di Paolo Toschi; *La matematica nel mondo antico* di Attilio Fraiese; *Il Papato* di Paolo Brezzi e *Il Romanticismo* di Mario Puppo, una Biblioteca Universale, fatta di saggi a carattere monografico, sopra argomenti storici, scientifici, artistici e sociali, che nel loro insieme, verranno a costituire una specie di Enciclopedia.

Da questi quattro primi volumi si vede come i collaboratori siano scelti tra studiosi di indiscusso valore; e non c'è dubbio che la Biblioteca, che viene incontro al bisogno e al desiderio, proprio del nostro tempo, di informarsi rapidamente, intorno agli argomenti più vari, incontrerà il favore di un pubblico assai vasto.

Paolo Toschi, trattando il tema del Folklore, traccia la storia di questa nuova scienza, già entrata nell'insegnamento universitario. Il termine di *Folklore*, pur avendo soltanto un secolo di vita, è ormai accettato nell'uso universale per indicare le ricerche intorno alle tradizioni popolari. In realtà le ricerche sono assai più antiche del nuovo termine, anche se, nel passato, non ebbero la stessa estensione. Ancor oggi, del resto, scuole e tendenze diverse circoscrivono assai differentemente il contenuto, come restano divise sui procedimenti da seguire. Quello su cui convengono è il compito di raccolta e di esame delle tradizioni popolari, in un senso piuttosto lato.

Esponendo e spiegando i metodi, le cognizioni e i risultati ultimi di questo campo di studi, senza trascurare gli altri paesi, il Toschi ha dato maggior rilievo al *folklore* delle diverse regioni d'Italia, attenendosi, nell'interpretazione degli usi e dei riti tradizionali più significativi, alle teorie più sicure e più recenti. E' un viaggio prezioso di esplorazione, quello che l'Autore ci fa percorrere attraverso le manifestazioni popolari, intorno al ciclo dell'uomo e dell'anno, alla vita famigliare e sociale, intorno a canti, danze, fiabe e leggende, che ci fa meglio conoscere il mondo in mezzo al quale viviamo.

Il *Fraiese* ci dà, nel suo volume, una rapida trattazione degli sviluppi principali della matematica antica, dalle origini al Medio evo: da Talete, cui è attribuito il merito di aver trasportata, in Grecia, la geometria egiziana, a Euclide che sviluppa e sintetizza i risultati precedenti. Dopo l'apogeo raggiunto tra il 4° e il 3° sec. a. C., sul finire dell'evo antico, la matematica decade, fino a smarrirsene la conoscenza, nell'alto medioevo. Saranno gli Arabi a svolgere, più tardi, il lavoro di rielaborazione che, ripreso dall'Occidente porrà, col Filobonacci e Luca Pacioli le basi della matematica moderna. Nell'esposizione dei momenti e caratteri fondamentali dello sviluppo della matematica antica, il Fraiese ha il grande merito di riuscire accessibile anche a chi non ha speciale competenza o attitudine per la matematica.

Il Papato di *P. Brezzi* non vuol essere una storia di Papi dell'opera religiosa e politica, civile e culturale del Papato; ma piuttosto la storia dell'evoluzione dell'idea papale, dello sviluppo dell'istituto nelle sue fasi e negli uomini più rappresentativi, per scoprire una continuità, una coerenza e un finalismo. Tema fondamentale è l'elaborazione del dogma papale, della storia dottrinale del Primato e dei progressi dell'idea dell'autorità pontificia, di questo potere speciale che si è mantenuto vivo nella Chiesa, quale « Vicariato » in rappresentanza del Cristo.

Le quasi 200 pagine del Brezzi testimoniano la validità dei titoli rivendicati dai Pontefici, i vantaggi del Magistero pontificio assicurante la solidarietà delle chiese nel mondo; e, con la precisione e compiutezza dell'informazione, costituiscono una vera apologia del Papato.

Mario Puppo, cui dobbiamo un recente e intelligente volume su « La prosa di Niccolò Tommaseo », con questo suo saggio *Il Romanticismo* rinnova il tentativo di definire quel profondo movimento spirituale che, tra la fine del '700 e la metà dell'ottocento, ha rinnovato, in Europa, le lettere, le arti e il pensiero. E' risaputo quanto sia difficile tale compito, per la diversità degli aspetti e atteggiamenti, via via, assunti da tale movimento, nei vari paesi ed, anche, per i limiti di tempo entro cui contenerli. C'è chi ha visto nel Romanticismo un movimento di restaurazione, la nascita della coscienza dei popoli e la valorizzazione dei sentimenti nazionali e un ritorno al cattolicesimo e al medio evo; chi, invece, vi ha, soprattutto, trovato un movimento rivoluzionario, l'esaltazione dello stato di natura, il soggettivismo, l'irrazionalismo, l'idealismo mistico estetico, la fuga nel mondo dell'immaginazione. Col mutare del contenuto della definizione si può giungere a qualsiasi conclusione sui vari romanticismi, sino a dire che il romanticismo non è mai esistito, o è esistito sempre.

La sua natura è ineffabile, perchè è un modo di sentire che può essere studiato, più che nella sua essenza, nella sua evoluzione e nel suo ambiente. Pur notando tutte le difficoltà e affermando che una storia organica e coerente è possibile solo del romanticismo tedesco, il Puppo ritiene possibile tracciare « alcune coordinate fondamentali comuni e alcune significative analogie di sviluppo storico », considerando soprattutto l'aspetto letterario del fenomeno. Nella sua analisi, dopo aver accennato alla nascita, all'esperienza spirituale e agli aspetti culturali del romanticismo, passa ad esporre la poetica e i temi e forme della letteratura romantica. Un ultimo capitolo riassume, a grandi linee, quello che è morto e quello che ancora vive, del profondo vitale messaggio del romanticismo, dei suoi stimoli intellettuali e delle sue suggestioni estetiche. Agile e profonda insieme, questa sintesi riassume, valuta e coordina quanto è stato scritto in numerosi e ponderosi volumi.

Tutti i volumi di questa nuova biblioteca dell'Editrice Studium, presentano una essenziale ed aggiornata bibliografia, preziosa per più particolari ricerche sui singoli argomenti, e testimoniano il serio impegno degli autori in questa opera di divulgazione della cultura.

●

DANIEL-ROPS: *Saint Paul - Conquérant du Christ*. Librairie Anthème Fayard.

DANIEL-ROPS: *Missa Est*. Librairie Anthème Fayard, 1952.

Di Daniel-Rops, l'infaticabile e celebre autore della « Histoire Sainte » e di « Jésus en son temps », l'editore Fayard ha pubblicato nello scorso mese, un magnifico volumetto di lusso, con splendide fotografie di arte: « Missa Est »: breve commentario storico liturgico di ciascuno dei grandi « momenti » della Messa; utilissimo per chi voglia penetrare meglio il senso profondo e l'origine storica e liturgica dei « gesti » e delle parole Messa. E' un volumetto che merita di essere tradotto in italiano.

Ora ci giunge il primo volume di una nuova Collezione; « Le Livre Chrétien » dello stesso Daniel-Rops: « Saint-Paul - Conquérant du Christ ». La nuova Collezione, curata dall'editore Fayard, ha lo scopo di mettere alla portata di un vasto pubblico, a prezzi modesti, i grandi testi della spiritualità cristiana, biografie ed evocazione del passato, penetrate di pensiero cristiano, per contribuire alla elevazione e ricreazione di tante anime desiderose di saporose letture.

In una forma elegante, su carta di qualità e tipografia impeccabile, questo volume rilegato e illustrato ci dà l'essenziale della vita e del pensiero dell'Apostolo e, più particolarmente, ci presenta l'ardente figura e ci narra le avventure terrene del Conquistatore del Cristo, del « vaso di elezione » la cui voce sempre viva e operante risuona ancora nelle anime. E' una pubblicazione che anticipa un lavoro assai più considerevole che Daniel-Rops si propone di scrivere per illustrare gli altri aspetti di S. Paolo mistico, metafisico, teologo e moralista. All'iniziativa della nuova Collezione Fayard auguriamo il più largo successo ben meritato.

Ulisse Pucci

● E' uscito il primo numero de « Il Presente » rivista bimestrale di poesia e critica diretta da M. Petrucciani, R. Romani, Mario S. Vitti, C. Zannerio.

Il nuovo periodico si propone di contribuire criticamente alle ricerche di poesia contemporanea, secondo le più vive esigenze recentemente delineatesi.

Al primo numero hanno collaborato con poesie S. Quasimodo, S. Solmi, B. Nardini, C. Bettelli, R. Romani, Marcel Bealn e P. Bottini, con traduzioni dal poeta inglese Keith Douglas.

Il numero presenta ancora *Solipsismo e carità della poesia*, di M. Petrucciani; *Assurdo e concreto nell'immagine poetica* di M. S. Vitti; *Riflessioni sull'esperienza poetica* di C. Zannerio, nonchè recensioni, commenti e segnalazioni.

● Sono in corso di stampa e usciranno nel prossimo mese di febbraio le seguenti novità: « Come i pittori firmano i loro quadri » di Giuseppe Morazzone, una curiosa raccolta di firme dei più noti pittori dell'800 e del 900 riprodotte in fac-simile, accompagnate da dati biografici relativi; « Il Tribunale Speciale » di Cesare Rossi, nel quale sono rievocati e ricostruiti tutti i processi svolti davanti quel Tribunale durante il Regime Fascista. Sono pure annunciate le ristampe di « Vita e passione d'avvocato » di Antonio Greppi (IV edizione) e « Isabella d'Este » di Titina Strano (II edizione).

BOLDINI: ARTE E MODA

La signora Emilia Cardona, vedova Boldini, e Renato Attanasio hanno invitato amatori e critici, artisti e un grande pubblico mondano alla celebrazione dell'arte del pittore delle eleganze fine-ottocento con una mostra, aperta nella Galleria Attanasio al Corso, di « Cento Boldini ». La risonanza d'una tale mostra soprattutto nel mondo della moda e del gusto si è estesa ancor più con manifestazioni di arredamento e spettacolari suggerite dall'arte dello stesso pittore e non mancherà di fruttificare, pensiamo, anche nelle prossime presentazioni di modelli femminili, come, del resto, è sempre avvenuto quando un artista o un periodo artistico hanno suggerito spunti alla moda o al teatro.

Fino a che punto la vivace atmosfera creata da questa mostra abbia giovato ad intendere l'arte boldiniana sarebbe difficile precisare, presi ancora, come siamo, dall'onda profonda nella quale il pubblico romano è stato attratto nella evidente suggestione dell'opera celebrata dal pittore.

Bisognerà forse attendere che tale festevolezza si spenga (come un fuoco d'artificio) per trovarci di nuovo, con calma, di fronte a Boldini pittore.

Ma bisogna riconoscere che anche lui, nel pieno successo della fantasiosa e sbrigliata maniera pittorica spuntatagli come d'incanto a Parigi, lasciò che la differenza tra arte e moda, tra successo mondano e successo artistico si confondesse nella pirotecnica felicità delle pennellate lunghe e sottili come strisce di stelle filanti acute e pungenti come colpi di fioretto, attorno alle sue donne dai grandi cappelli piumati o seminude sul divani simili a giolose imbarcazioni in viaggio per l'isola di Citera. Lo stile di Boldini, dopo essersi maturato a contatto con la nitida precisione dei « macchiaioli » si sviluppò inaspettatamente in una straordinaria fioritura di virtuosa esuberanza come l'arte di Paganini nei « capricci » e di questo virtuosismo fu protagonista la donna elegante « fin de siècle » trasformata in uccello di paradiso dal gusto esuberante e nervoso dell'artista, ormai celebre.

La puntualità d'un tempo s'era trasformata in un modo di accentare e di suggerire, che tuttavia conserva, come si vede in molte opere esposte, lo stesso accanimento nel particolare, solamente, ora, interrotto dalle sciabolate briose dell'intelligente spadaccino.

E si guardi poi dove questi accenti cadono per spiegarsi il successo, talvolta malizioso, di certi « pezzi di bravura ».

A cercare di studiare dipinti e acquarelli di Boldini in questa mostra che vuol rievocare anche « l'ambiente » del tempo dell'artista, facendosi largo tra le dame impellicciate e le vecchie signore che forse si riconoscono nei prestigiosi acquerelli boldiniani (mais où sont les neiges d'antan?) c'è pericolo che molte opere ci lascino tra le mani, come le farfalle, un colorito polline delicato; è questa l'estrema conseguenza d'un pseudo-impressionismo fondato sull'estro e sull'eleganza, che, del resto, non è poi così superficiale come può sembrare ad una prima occhiata, ma appartiene a quella pericolosa zona intermedia tra la storia dell'arte e la moda nella quale s'incontrano non pochi artisti d'altri tempi, non certo mediocri, che aderirono con particolare curiosità e gusto al costume del proprio tempo; tra questi Boldini domina sovrano.

Quando l'artista su invito di Sir Cornwallis-West andò a Londra nel 1870, il suo bagaglio pittorico era già ricco delle future possibilità; ma tutto concentrato in quel pungente particolarismo affettuoso, pieno di mille curiosità, che rende così caratteristici paesaggi e studi del primo tempo; per la verità, a guardarli con attenzione, questi saggi, spesso preziosi, di acutezza puntuale hanno affinità soltanto con gli studi di De Nittis; con i « macchiaioli » veri e propri ci sono analogie di modi, senza una vera adesione sostanziale; e si comprende perchè.

L'idea della « macchia » presuppone una trama disegnativa già di per sè stessa sintetica e stilizzatrice, nella quale il colore s'inserisce quasi a incastro, giovandosi della sua purezza per assumere significato attraverso il tono.

Questo, almeno, è lo stile di Fattori, di Lega nei primi tempi dello stesso Signorini; ma in Boldini il « frizzo » e il colpo di pennello, per quanto contenuti da una ferma volontà di precisione indicativa, sono troppo prepotenti anche nel suo periodo formativo per spegnersi in quella calma contemplativa che ha fatto paragonare (con qualche esagerazione) le tavolette toscane dei macchiaioli alle « predelle » del Quattrocento fiorentino.

Ecco, dunque, che quella specie di esplosione gioiosa a cui assistiamo nel periodo maturo dell'artista a Londra e, molto più, l'anno dopo, a Parigi, ci appare coerente e necessaria, per quanto il successo brillante del suo modo (per così dire) « scoperto » e « chic » spesso gli faccia dimenticare la perspicuità della caratterizzazione di cose e persone.

A Parigi, come si sa, egli trovò il suo ambiente ideale; nella Parigi fine-ottocento in cui la « ripresa » dalle dure giornate del '70 fu una specie di tripudio il cui dinamismo la faceva apparire la città « moderna » per eccellenza dove regnava incontrastato « l'eterno femminino » come simbolo della intelligenza spregiudicata e mobile, tanto più attraente quanto meno stabile e profonda.

Di tutto ciò, ma soprattutto della donna elegante e « fatale », egli fu un interprete sensibile e quanto mai affascinante; il suo « tema » preferito finì con l'assumere un valore quasi esclusivo nella sua vasta e brillante produzione pittorica e dette persino (cosa assai interessante) un carattere particolare anche al resto della sua arte, che ne fu colorita e, si potrebbe dire, « profumata » come di « femminilità ». Anzi, in alcuni casi questo atteggiamento è più efficace e attraente quando avviene di riflesso che quando si esprime in tutta la foga dell'entusiasmo. A tale proposito non posso dimenticare la bellezza e l'autentico fascino che aveva una sua tela vista molti anni fa in una vendita: una di quelle pitture che restano a lungo più che nella memoria, nel desiderio acuto di possederle. Era lo studio di un gatto striato (non si vedeva subito che era una gatta) su un cuscino, probabilmente viola, ma d'un viola smorto, delicatissimo, che più volte s'incontra con Boldini. Non era, dunque, che uno « studio »; ma quale studio! La felicità del pittore nel dipingere quel raffinato animale di lusso di cui era acutamente accentato soprattutto il muso, con due verdi occhi indolenti e « assassini », si esprimeva dovunque: nell'abbozzo sicuro dei toni di fondo, nelle pennellate « fierissime » eppure eleganti che modellavano o facevano intravedere il corpo elastico, flessuoso, nella scelta dei grigi carezzevoli del pelame, più indovinato che descritto, ora evidente, ora seminascosto dalla stoffa. Non conosco « ritratto » di gatto più vero di quello, nè posso ricordare altro dipinto di Boldini che più profondamente confessi tutta la sua arte, ma anche attraverso l'arte, la ragione più segreta della sua natura d'uomo e d'artista.

Nè sarebbe difficile ritrovare questo stato d'animo persino nei paesaggi, dai quali la donna è esclusa, ma è invece, presente, nella fugace grazia degli effetti luministici, nella sorridente volubilità dei motivi architettonici o ambientali preferiti dal pittore: guardate questa « Venezia » balenante di riflessi mobilissimi, con le gondole in primo piano flessuose e promettenti, o la « Colonnade de Versailles » scenario ideale per una passeggiata dannunziana, memore delle sussurrate parole delle damine incipriate di Fragonard o di Watteau! Qui, persino le nuvole leggere e labili, quali avrebbe amato G. B. Tiepolo, sembrano muoversi per il cielo di primavera invitando a dimenticare, nell'attimo fuggente, il peso della vita.

Per Boldini, poi, come per il suo congeniale De Pisis, non esistono « nature morte ».

I suoi « Fagiani » che ostentano la lucentezza delle piume in una bella tela di questa esposizione sono ancora vivi e palpitanti nella gioiosa tempesta di pennellate.

Sotto questo riguardo, si comprende in che senso il pensoso e amaro Degas gli dicesse: « Vous êtes un monstre de talent! ». E qualcosa di simile ci vien fatto di ripetere ogni volta che ci riappare innanzi il volto bellissimo di G. Verdi nel mirabile pastello che l'artista donò alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e che resta la più vivente immagine del grande musicista: un Verdi che sta quasi per scattare, impaziente di disobbedire al pittore il quale l'aveva inchiodato per pochi istanti, così come gli si presentò in una nebbiosa giornata sulla porta dello studio, con quella indimenticabile sciarpa al collo e l'aria rabbuffata, intelligentissima, leggermente ironica che fu propria dell'uomo.

●

La vitalità nervosa e pronta della fantasia dell'artista aveva dunque bisogno d'una tecnica consumata ed elastica, d'una istantaneità di rendimento che corrispondesse alla rapidità dell'intuizione; egli trovò proprio nella precisione accanita delle piccole tavolette dei giovani anni il suo campo sperimentale che gli permise le più impensate libertà; ed è per questa sua dote particolare che anche quando le sbrigliate pitture sembrano dei « divertimenti » o dei virtuosismi, contengono, più di quanto si immagina, quel granello di pepe, o meglio, quel fuoco nascosto dal quale è sorto tutto il quadro e che conserva l'accento spontaneo della prima visione dell'artista.

Per gustare la sua arte bisogna scoprire questa scintilla quasi sempre bastevole a illuminare il più spregiudicato dei suoi « fuochi d'artificio ».

Valerio Mariani

Giovanni Boldini - I fagiani

Giovanni Boldini - Venezia - San Marco

Visita alla collezione Czernin

Di ritorno da Parigi, attraverso il Sempione, passiamo da Sion, graziosa cittadina svizzera poco nota, ma piena di bellissime cose d'arte e ricca di castelli medioevali che le fanno corona sui picchi circostanti, vediamo un annuncio che ci elettrizza: « Esposizione della Collezione Czernin, prima del suo ritorno a Vienna ». Quasi nessuno sapeva della rara e fortunata possibilità di visitare una tra le più interessanti raccolte europee di quadri. Nel grandioso museo della Marjorie, addobbato con gusto raffinato, vediamo parte delle famose e celebri tele. Nella capitale del « Sacro Impero » esse attirarono già fin d'allora i membri del congresso, che furono i primi ammiratori. Solamente l'ultima terribile guerra costrinse, per la prima volta i quadri a viaggiare. Lasciarono quindi il magnifico palazzo della Friedrich Schmidt Platz, vagarono per parecchie città dell'Europa centrale, poi furono accolte e nascoste durante l'intero periodo di stragi e distruzioni, al seminario di Sion. Ora Vienna richiede il suo prezioso fardello e, prima di lasciare l'ospitale rifugio la collezione offre ai viaggiatori il privilegio di vederla prima di rientrare in patria.

Il conte Giovanni Rodolfo Czernin (1757-1845) fondatore della Galleria, apparteneva a una illustre famiglia viennese di origine boema. Paggio di suo zio, Hieronymus Colloredo, vescovo di Salisburgo, entrò giovanissimo, in contatto con la musica e le belle arti e ne fece il tema e la passione della sua vita. Dopo aver finito gli studi di legge, nella città di Mozart egli inizia, fedele alla tradizione del XVIII secolo, il suo giro attraverso l'Italia, l'Inghilterra, i Paesi Bassi e la Germania. Ritornato in Austria, invece di dedicarsi alla politica come i suoi predessori, egli occupa dei possedimenti in Boemia e trasforma la sua residenza in un centro brillante di cultura e di gusto. Nel suo palazzo si riunivano pittori, amatori d'arte, musicisti, poeti e personalità straniere appassionate di bellezza. Presidente dell'Accademia delle belle arti a Vienna dal 1823 al 1827, vien nominato Gran Ciambellano nel 1825 e quindi incaricato alla sovraintendenza delle collezioni imperiali e dei teatri di corte. Riunisce i suoi quadri fin dal 1800 e dimostra crescente interesse per la pittura olandese; segue da vicino gli antiquari e le vendite di quadri e, grazie al suo colpo d'occhio, ha la rara ventura di acquistare per cinquanta fiorini forse il più bel Vermeer del mondo, attualmente al museo nazionale di Vienna. Alla sua morte, avvenuta nel 1845, i discendenti del celebre collezionista, conservano con cura l'insieme meraviglioso ch'egli aveva riunito. Qualche pezzo fu aggiunto nel corso delle generazioni che seguirono. Il loro attuale proprietario Eugenio Czernin continua la tradizione artistica della famiglia ed a lui dobbiamo ciò che abbiamo ammirato.

Purtroppo qui a Sion ne mancano parecchi; sono in tutto circa cinquantasei quadri. Primo fra tutti si offre ai nostri sguardi il doge Andrea Gritti del Tiziano con i suoi sfolgoranti colori e la sua imponente maestà. E', con tutta probabilità, una replica di quello dipinto nel 1537 per la sala del Maggior Consiglio nel palazzo dei dogi a Venezia, che poi è stato bruciato. Di nostro c'è anche lo autoritratto del Barocci, l'interessante e tanto discusso polittico con « l'Incoronazione della Vergine » di scuola veneta che porta la data e scritta MCCCXXXXIII Tepore nri Archip A. Berti - forse di chi lo ripulì, perchè non vi sono segni di restauro. Pare che venga da un monastero di Padova. La posizione e l'ordine delle tavolette con le diverse scene della vita del Cristo ricorda le opere veneziane, mentre la figura della Passione con iconografie singole denoterebbero un legame con il trecento della scuola di Rimini.

In ogni modo il V. Marle e il Berenson sono pei veneti e quest'ultimo lo attribuisce al padovano Guariente. V'è una bella testa di Cristo leonardesca, una Madonna con il Bambino del Luini, un Crocefisso con il ritratto del donatore di Paris Bordone, e un « Bimbo dormiente » specialmente degno di nota dello Strozzi. Il ritratto del conte Czernin è del Lampi. Tra i francesi: un Bugnet, due Adorazioni una dei pastori e una dei Magi di Seubleyras, e un bellissimo ritratto di Maria Teresa Czernin della Vigée-Lebrun. Un « Cristo » del Murillo e un « Filosofo » del Ribeira rappresentano la Spagna e un Reynolds dignitoso e morbido con un ritratto di ammiraglio, l'Inghilterra. La scuola fiamminga è la più riccamente rappresentata con molti quadri di straordinario valore, essa conta il più bel pezzo della raccolta esposta a Sion, con il ritratto della madre del pittore di Rembrandt. Questo piccolo grande capolavoro è un rame a fondo oro, circa del 1628-30, ed ha tutte le migliori qualità del grande pittore. Un ottimo paesaggio di Bruguel, certamente fatto durante un suo viaggio in Italia o poco dopo. E' una veduta alpestre che tradisce la profonda impressione che montagne e vallate fecero sull'uomo della pianura. « On voit de ces paysages dessinés à la plume qui ne seraient pas désavoués du Titien » scrive Mariette nel suo Abecedario, riferendosi ai lavori del Bruguel di questo periodo. Il pittore, traversando le Alpi trova realizzato « refait sur nature » ciò che Patenier aveva immaginato. Egli osserva le fantasie del paesaggio e si sforza di afferrarne e di manifestarne il sublime; e la sua visione è più ampia e più analitica dei suoi predecessori. Bruguel indica ai fiamminghi in qual misura essi devono trar profitto della purezza latina.

Di gran pregio una « Presentazione al tempio » di Van der Weiden; è la medesima composizione dell'altare della Colomba ora alla vecchia pinacoteca di Monaco; specialmente notevole è l'eguaglianza delle due figure di fanciulle, che sono, con ogni probabilità dei ritratti.

Di fronte a qualsiasi opera di Van der Weyden ci si rende immediatamente conto che la sua arte è la più idealizzata e la più astratta di quella di qualsiasi fiammingo. Forse perchè nato a Tournai, patria di ottimi artigiani e scultori, che hanno uno spiccato senso per la qualità essenziale ed astratta dello spazio, forse per qualità sue personali, ma egli dà l'impressione non solamente di vedere, ma di sentire la sua strada tra le cose. La maniera di vedere di R. V. de W. non è così diretta e semplice come quella di molti tra i suoi compatrioti.

Dice di lui Friedlander: « Nessuna luce presta tonalità e atmosfera alle sue storie, le immagini ci stanno davanti in modo tangibile; chiarissime, vicine, in uno spazio senz'aria e con una medesima precisione di contorni ». Inoltre R. Van der Weyden viene dalla miniatura e vede lo sviluppo dell'industria fiamminga degli arazzi. Qui le forme in larghezza devono rimpiazzare la mancanza di profondità se si vuole che l'occhio abbia la sua parte. R. V. der W. prende questa forma d'espressione per dipingere, ma non lo fa perchè legato dalle necessità tecniche dell'arazzo, ma per un'espressione della sua attitudine spirituale di fronte alle sue pitture. L'arte di R. V. der W. è una diretta conseguenza del suo medioevalismo. Le sue forme sono grafiche per il contenuto che esprimono e che egli intende come simbolo di un'idea. R. non è psicologo come Hugo van der Goes, e ciò spiega l'esiguo numero dei personaggi da lui usati. « Egli crea più con la testa che con il cuore, ma cionondi-

Continua a pag. 6

E. Durini

Jean-Rodolphe, Conte Czernin - (1757-1845)

NOVITÀ IN LIBRERIA

I LATINISTI AL PARAGONE

Sulla piazza dei Cavalieri di Malta, nel fianco di un alto muro, s'apre una porticina, un *posticum*, la diresti, e ripenseresti ad Orazio, se poco più oltre non s'aprisse un'entrata la cui ampiezza è in tutto degna del luogo che vai a visitare. Chi in primavera ha spinto quella porticina e s'è inoltrato nel giardino sente più vivo il rimpianto della «stagione dei fiori», in questo febbraio brumoso. Ora se entri non t'investe una nuvola invisibile del profumo della rosa e dei glicini misto all'acre odore del mirto tagliato di fresco, non t'allegra l'occhio una festa di colori. Domenico ha cura del viridario: quando il profumato grappolo di glicine su per l'alto muro di cinta dell'Istituto di Studi Romani ha ceduto al verde tenero della chioma frondosa inimitabile tappezzeria, quando la rosa è sfiorita, egli tira, lungo i margini del giardino, un vistoso orlo di margherite gialle, di zinnie e di dalie. Domenico è sempre là che forbicia le siepi di mirto o i cespi di rose, o che inzolfa, quando muta la stagione, il festone di viti che corona all'interno l'alto muro; oppure medica col bitume le ferite che il tempo scava nel tronco degli aranci sempre verdi. Ci sono aranci un po' dovunque qui sull'Aventino; più verdi che mai, ora, nei giardini silenziosi.

Poi, dopo il giardino, t'accoglie un chiostro, che chiude una breve area. Ora fra il verde vivo delle foglie si colorano le arance, e l'unica nota vivace che rompe l'austerità delle epigrafi, dei frammenti di marmi che tappezzano l'interno, del grigio uniforme dei capitelli medievali sulle colonne romane.

Al primo passo che fai del piede sullo scalone, se alzi lo sguardo, leggi, in cima all'arco, un motto che t'ammonisce e insieme t'invita: «*Onus meum leve*». È un motto sopravvissuto al naufragio che l'antico convento subì nella sua lunga storia, per opera degli stessi religiosi che lo occuparono. Forse lo scrissero per primi i Girolamini, oppure i Somaschi. Forse vi levò gli occhi ogni giorno, e meditò sulla alterna contingenza delle umane sorti Carlo IV lontano dalla sua Spagna, quando l'ebbe come dimora durante l'esilio Romano impostogli da Napoleone. *Onus meum leve* legge (a voce alta) il Senatore Tosatti, il presidente dell'Istituto, e fa una breve sosta a piè dello scalone, interrompendo un suo discorso. Parla del II concorso nazionale di prosa latina vinto da Konrad Müller dell'Università di Berna con una leggenda medievale viva ancora fra il popolo, in Svizzera, che vien fu ricordato annunciando alla radio svizzera l'esito del concorso. Secondo questa leggenda il monte *Pilatus*, che si specchia nel lago dei Quattro Cantoni, avrebbe ricevuto il suo nome dall'antico procuratore romano della Giudea; ai piedi di quel monte sarebbe andato a cercare pace il corpo di Pilato suicida, perchè chiamato dal suo Cesare a render conto del processo di Cristo. Vittima del rimorso anche lui, come Giuda Iscariota, dunque; mentre nella mente del Pilato protagonista del racconto di Anatole France, «Le Procurateur de Judée», reso in una elegantissima prosa latina dal Müller, il ricordo di Gesù Nazareno, col passar del tempo, prima s'è affievolito, confuso con quello dei falsi taumaturgi, poi s'è spento addirittura.

Il volto del Cristo, il dramma della sua povera umanità avvilita e tormentata, il dramma della Divinità trascinata dinanzi a quegli assurdi tribunali non affiorano nella memoria di questo sconcertante personaggio di Anatole France, che, tuttavia, si turba ancora al ricordo del petulante, pervicace nazionalismo dei Giudei sempre pronti ad inscenare tumulti dinanzi al suo pretorio.

Tre dei nostri più illustri latinisti, il compianto prof. V. Ussani, che dall'istituzione del «Certamen» presiedette tutte le commissioni giudicatrici, i proff. G. A. Amatucci e O. Tescari, dettero la palma al latino di questo giovanissimo elvetico, che riceve nella sala Borromini la simbolica lupa capitolina: «biondo ... e di gentile aspetto», sereno il volto, limpido il pensiero: limpido ed elegante il latino che gli fluisce dallo stilo con una spontaneità capace di muovere ammirazioni in chiunque. Il secondo premio fu conferito a Pio Ciprotti di Roma per la composizione «*Pompeianum somnium*», una felice ricostruzione della vita dell'antica Pompei: la copia veramente imponente delle informazioni che l'Autore ha attinte dalle «Notizie degli Scavi d'Antichità» e dal *Corpus Inscriptionum Latinarum* vi acquistano notevole efficacia rappresentativa per la finzione dell'incontro dell'autore con personaggi dell'antica città vesuviana.

Queste due composizioni (1) si presentano proprio in questi giorni riunite in un volumetto nitido, elegante, curato per la delizia del bibliofilo, al pubblico degli studiosi che lo accoglierà con l'attenzione e l'interesse dedicati al primo volumetto della collana «*Certamen Capitolinum*». In esso leggemmo le pregevoli composizioni vincitrici per l'anno 1950. La prima «Phoenix Casinensis» meritò la palma a Luigi Guercio, umanista salernitano; argomento il miracolo della resurrezione di Montecassino, legato per le sue vicende plurisecolari al mito della Fenice («rude reformatur qualis fuit ante figura»): composizione nella quale l'espressione latina — frequenti e spesso arditi i neologismi, ma sempre felici, provengano essi dal fondo classico, oppure siano vocaboli non attestati nel più largo ambito della latinità — si piega docile a tutte le inflessioni dell'invettiva veemente, dell'ansia, del compianto patetico. La seconda «*Adamus ben nimium*» appartiene ad un latinista insigne, Evaristo D'Anversa di Tivoli, ben noto ai giudici del *Certamen*: uno studioso la cui schiettezza ed eleganza dello scriver latino hanno ben poco da invidiare alle pagine dei vincitori del «Praemium Urbis». Nè è difficile presagire che egli potrà un giorno fregiarsi dell'ambito premio, solo che l'estro gli porga una volta l'argomento felice col quale possa dar piena prova della «sua nobilitate».

Queste gare di prosa latina vantano ormai tredici anni di vita e non sono la meno felice delle iniziative dell'Istituto. Nacquero con carattere nazionale, distinte dapprima nelle tre sezioni riservate ai docenti e studiosi del latino, agli studenti universitari e agli studenti medi, trasformate in concorso internazionale dal 1950 sono note al mondo degli studiosi del latino come il «*Certamen capitolinum*». Finora circa 3200 concorrenti si sono disputato l'ambito «*Praemium Urbis*» che consiste, oggi, oltre che in una somma in denaro, in una riproduzione argentea della lupa capitolina.

Nel numero dei concorrenti si leggono nomi di umanisti italiani e stranieri notissimi agli studiosi, come quelli di Vittorio Genovesi, Giuseppe Morabito, Paolino Mesina, Quirino Ficari, di Giuseppe Brizi, Evaristo D'Anversa, Goodwin Beach (U.S.A.), Stefano Bianzi, oltre agli altri ricordati più sopra. Nomi che il «*Certamen Capitolinum*» scrive accanto a quelli di Didaco Vitrioli, Pascoli, Ussani, Genovesi, Pighi, Martinelli e di tanti ancora, consacrati all'ammirazione degli studiosi dal cimento al quale il «*Certamen Hoeufftianum*» chiama dal 1856 i cultori della poesia latina, sotto gli auspici della *Academia regia disciplinarum Nederlandica*.

Guerrino Pacitti

(1) *Certamen Capitolinum*, II, MDCCCCLI, curante Instituto Romanis studiis provehendis, Romae, pp. 48, L. 500.

«L'ULIVO NELLA SABBIA»

Giovanni Tenda, impiegato, ha nascosto, delle armi nel cortile; è rosso, ora che è tornato dalla guerra; ha moglie e un figlio. Fanno la spia, e viene condannato a quindici mesi di reclusione.

Il romanzo ha inizio proprio nel momento che entra nella cella, e termina quando ha finito di scontare la pena. Una trama semplice, lineare; ma converrà dir subito che sin dalle prime pagine si ha l'impressione di essere di fronte a un narratore di polso.

Per l'intelligenza del titolo si legga a pag. 150: «Ma io non sarò mai pronto definitivamente, ad accettare o rifiutare qualcosa, è sempre la stessa altalena d'entusiasmo e di scoramento, ma nè l'uno nè l'altro è tanto intenso da consentire di vivere o di rinunciare a vivere. Sono come gli altri, pieno di buone intenzioni e desideri di pace, siamo io e tutti quelli che ho conosciuti un bosco di ulivi, ma piantati sulla sabbia, e la sabbia non cresce ulivi».

La tragedia di Giovanni Tenda è tutta lì, in questa sua confessione amara e lacerante; confessione della propria irresolutezza, che gli farà perdere financo la moglie Emilia, stanca e desolata per la sua perplessa indecisione, per il suo tormentato ed assurdo esistere.

In un momento conclusivo Giovanni dirà che tutto il suo agire, tutto il bene e il male che ha fatto era il frutto dell'ossessiva disperazione che lo martoriava dentro; mai aveva compiuto un gesto, mai un atto di amore per gli altri; tutto sempre per una calcolata volontà. Gli altri, ecco che cosa erano: pretesti, una invenzione per nascondere la personale volontà di non soffrire, di non sentirsi disperato. Occorreva, per sentirsi rosso veramente, purificarsi, liberarsi della violenza, e dell'indifferenza che è odio asciugato, rarefatto.

Ma Emilia, sua moglie, sa che questo «colore rosso senza violenza» è una altra esaltazione, è un altro pretesto per vivere e per non naufragare miseramente; e si allontana da lui per finire travolta in mezzo alla piazza da un groviglio di macchine e di rumori. Il sangue di lei si scolora nell'acqua, e forse quest'immagine ci soccorre per definire il colore triste del libro.

Ma intorno al protagonista altre figure si muovono e non solo per dar rilievo alla sua intima tragedia, quanto piuttosto per porsi sullo stesso piano angoscioso ed intenso, pervaso, fin dalle radici, da una rassegnata e crudele fatalità.

Bellin il ragazzo strabico, Rondini dagli occhi verdi e il viso lungo, Rava l'ebreo che si impicca con una fune attaccata al chiodo sporgente sopra la finestra della cella, Zerbi, il direttore del carcere con la moglie e la figlia, Ausani e le tre donne, Zacconi, custodi e avvocati, il giudice Criani che è stato a combattere in Africa insieme al detenuto Tenda, e su tutti la pensosa e delicata Emilia, creatura tutta viva di silenzi, logorata nell'anima e nella carne, ridotta quasi a un ricordo per quel senso di buio e di nebbia che tutta l'avvolge.

Tutti hanno una loro fisionomia marcata e decisa, tutti si muovono, pur nella loro massiccia e ben definita personalità, come in una atmosfera lirica; gli è che la posatezza bruciante dello stile, che mai indulge ad effusioni o a trapassi descrittivi e di colore, sempre attento a tradurre nel dialogo la immediata sostanza umana, non ha mai quell'ingombrante peso, nè quella gravezza estiante, che tanto fastidio arrecano anche in pagine di autorevoli scrittori. Stile apparentemente dimesso, per la sintassi asciutta, ma come ritrovata e riscoperta nella vita.

Dante Troisi farà molto parlare delle sue opere che verranno, se riponiamo questo «L'ulivo nella sabbia» tra i libri più significativi del dopoguerra.

Mario Ortolani

DANTE TROISI: *L'Ulivo nella sabbia*, Roma, - Macchia - 1951, pag. 204, L. 600.

FIGLIO DELL'UOMO

Dopo i *Responsori* (1949, segnalato con uno dei Premi Roma 1950), l'attenzione di chi è vigile ad ogni segno di ripresa e d'inquietudine della nostra ultima poesia si è concentrata anche sopra don Antonio Corsaro, che in quel volumetto aveva rivelato un accento così genuino e limpido da persuadere subito il lettore accorto, e d'invogliarlo e stimolarlo ad attendere altro da lui, e di maggiore impegno. Dopo soltanto due anni, ecco adesso questo *Figlio dell'Uomo* (Ed. Camene, Catania 1951) in cui l'A. affronta in diversi componimenti, vari di metrica e d'invenzione, il tema precisato e fondamentale dell'uomo che «appare come una saldatura dolorosa del Tempo e dell'Eterno, e che da per tutto è un isolano che, istancabilmente, tenta d'affacciarsi nel silenzio dell'eterno mare». Non è ambizione superiore alle forze del nostro poeta, che senza diminuire o immiserire la complessa nobiltà del tema, riesce ad inserirlo in tale genuina e semplice vena di canto da costringerci a consentire ancora una volta. L'anima del poeta che si rivolge a Dio con invocazioni di estrema e raffinata tenerezza, consapevole di tutta la più autentica poesia religiosa modernissima, comprende quella di tutto il suo gregge (il Corsaro sacerdote) e del suo popolo di Sicilia, costretto e pur felice tra l'arida roccia e l'implacabile cielo infocato. Infatti: «Uno solo è il paese / dove radici ha l'anima / se ci è patria il mondo, / il mondo è il sovramondo». E continua nella strofe seguente, con un felice e commovente mutamento ritmico: «O mio paese / di grandi girasoli / nera scogliera / battuta dal mare / con l'azzurra violenza / del suo inquieto cuore, / Mia terra saracena / all'ombra dell'ulivo / arso e sonante / di cicale al sole...». Non sono molti oggi i poeti in cui si trovi tanta chiarezza che non sia facilità ma luminosa ed essenziale limpidezza. L'esperienza ermetica è stata vissuta dal Corsaro fino alle estreme conseguenze; adesso egli è passato oltre, quando molti vi si attardano ancora, e ne ha mantenuto solo l'istanza primitiva e legittima, la esigenza d'una poesia densa di valori poetici, e vibrante di spiritualità fino allo spasimo. Ecco perchè la chiarezza che egli ha saputo meritarsi con tanta fatica è così viva e densa, così corposa e vibrante di luce. Ci è impossibile fare lunghe citazioni, ma il libro le meriterebbe. Riportiamo per intero una lirica delle più brevi, caratteristica per la freschezza innocente ch'è il timbro particolare del Corsaro, quello che avvince subito il lettore: «In ogni piaga c'è un Cristo che grida / in ogni piaga dell'uomo tradito, / O gocce d'ambra lacrime del cielo / sulle ferite come cuori aperte. Lasciate le tombe addossarsi alle tombe / lasciate morire chi deve morire. / Ma la vita questa piccola e bella / macchia di sole lasciate in vita al vento sincero al giorno fedele / dove il dolore è un compagno leale / fra sere e speranze in cammino. In ogni piaga si destano roghi / invocanti una mano incorrotta / una fiamma un altro cielo che soffre». Ma non si creda che i toni più forti siano preclusi a questo poeta dell'innocenza (ma già sappiamo di quale macerazione sia frutto tale innocenza): il male è da lui sofferto e rappresentato in tutto il suo strazio, dal quale si può alzare soltanto l'invocazione della fede»: Il male ha una fame lupa, / beve nella sua sete con sovrana / gioia. Il male ha il suo regno. Tutto tortura, tutto, avido leone. Nelle mie ossa scava, / e dolore / una pianura di dolore: / *più non posso*, urla. Un gregge, disperso nel silenzio, sono i miei urli. Ma io voglio ancora chiamarti, o Consolatore!» Così finisce questo libretto che durante la lettura ci ha fatto tante volte sorridere di consolazione. Saremo ben lieti se ogni nuova annata letteraria ci recasse anche un solo poeta come don Antonio Corsaro.

Paolo Marletta

● La Compagnia di Andreina Pagnani ha annunciato che metterà in scena il dramma «Lazzaro» di Luigi Pirandello.

LA PSICANALISI E IL CATTOLICESIMO

Il problema della grazia, metafisico, teologico, morale, è il punto nevralgico dell'umanesimo cristiano: libertà e santificazione.

Tale questione, attorno alla quale si sono affaticati gli spiriti più profondi e gli intelletti più acuti, è stata diversamente posta e risolta nei secoli, fermo restando il nucleo centrale, il categorico dettame della Chiesa, in una continuità storica unitariamente vitale.

Possiamo oggi parlarne in termini di psicologismo, di vitalismo, di esistenzialismo?

Il *nosce te ipsum* cristiano, l'*in te ipsum redi* agostiniano ci hanno fatto spesso prendere coscienza del nostro potere astratto di liberazione, dei nostri legami sociali, della nostra dipendenza dalla materia: la psicologia del profondo ha svelato l'importanza estrema, nella natura umana, di quella struttura fondamentale che chiamiamo *carattere*.

D'altro canto la psicoanalisi, come Weltanschauung, pretende di tradurre nel suo linguaggio e, quindi, di «spiegare» gli aspetti più importanti, anzi tutti gli aspetti dell'umanesimo cristiano: in tal modo, nel caso di studiosi dotati di una superficiale educazione filosofica, si rischiano impostazioni metodologiche non corrette e trasposizioni erronee, anche se candidamente ingenue.

Lo Jung ha perfettamente compreso il pericolo cui va incontro il psicologismo quando pretende estendere le sue interpretazioni anche agli aspetti metafisici della Realtà; egli ha detto chiaramente che «l'anima deve avere in se una possibilità di riferimento, una corrispondenza con l'essenza di Dio, in termini psicologici, l'archetipo dell'immagine di Dio. Di più la psicologia non può e non deve dire. Per il religioso il tipo è l'effetto del sigillo, per lo scienziato è il simbolo di un contenuto a lui ignoto e informulabile. Nello specchio della psiche umana noi possiamo intuire l'assoluto soltanto nella «rifrazione» della nostra limitatezza di creature, non conoscerlo nella sua vera essenza. Questa capacità e immanente alla psiche; ma essa non può far che rivestire quest'intuizione dell'assoluto con un'immagine sperimentabile e visibile, la quale avrà in eterno forza probativa soltanto per l'uomo, non per l'extra umano, che sarà sempre vietato alla psiche di esprimere completamente» (I. Jacobi: Die Psychologie von C. G. Jung, trad. A. Vita, 1949, Einaudi, p. 176).

Recentemente è stato pubblicato da Astrolabio il volume «Psicanalisi e Cattolicesimo» di Maryse Choisy, psicoanalista di inconcussa fede freudiana eppur sinceramente cattolica.

Il libro risveglia un profondo interesse soprattutto perchè si avverte, dalla prima all'ultima pagina, palpitante di vita e di impeto, l'adesione completa dell'Autrice alle sue affermazioni; anche là dove forse sarebbe stato più opportuno un atteggiamento prudente e una critica ponderata. Frasi come questa: «il pensiero psicoanalitico è la chiave di una nuova conoscenza dell'universo», «Freud ha rivoluzionato il pensiero umano» commuovono, quasi, in un'epoca quale la nostra, scettica e scanzonata come gli Essais di Montaigne.

Ma poichè il Freud non è stato davvero un cattolico fervente, per quanto la allieva affermi che il suo ateismo è solo apparente e che nelle sue affermazioni si debba riconoscere una ambivalenza nei riguardi della religione (p. 45), è necessario un riadattamento generale: zelante è lo slancio della Choisy nell'adattare, accorciare, aggiungere, piegare, tagliare, ricucire... a un certo momento sembra che il mantello psicoanalitico per la serena e granitica verità cristiana sia completato e pronto per l'uso; ma qualche imprudente espressione trapela qua e là a mostrare un'incoerenza interiore che potrebbe disturbare il lettore troppo desideroso di logica. E mentre si dice che «Dio discende dove gli piace, sui nevrotici come sui normali» (p. 191), si afferma anche che «dove c'è una malattia affettiva Dio stesso ha molte difficoltà a penetrare» (p. 159) e che «l'uomo deve arrivare al livello soprannaturale dopo aver liquidato i suoi conflitti infantili, non bisogna chiudere le porte alla Grazia con una cattiva partenza psichica» (p. 196).

Certo, il cattolico può ritrarre benefici dalla psicologia del profondo; non possiamo davvero decretare la vanità delle nostre psicoterapie e psicoanalisi per proclamare l'indifferenza dei caratteri e delle situazioni psichiche di fronte alla vocazione per il Regno.

Bisogna restaurare o instaurare il potere di giudicare, di sentire, di comportarsi «sicut decet sanctos», chiamando in aiuto le forze creatrici dal fondo eterno della nostra anima individuale.

Così trasformato (e qui ci troviamo perfettamente d'accordo con la Choisy) l'uomo potrà più facilmente scorgere in se l'impronta, l'immagine di Dio e sarà — per usare ancora le parole dello Jung — «un uomo superiore per sapienza e per volontà, non un protervo superuomo».

Bruno Callieri

★ VETRINETTA ★

ARTHUR C. CLARKE: *Il volo interplanetario*, Sperling e Kupfer - Milano, 1952.

Se il sogno del volo interplanetario è coevo a quello del volo, esso, fino all'alba del sec. XX, sino, cioè, all'avvento dell'aerostato e del più pesante dell'aria, è rimasto oggetto della fantasia o della letteratura satirica.

Oggi, il problema è posto dagli scienziati in termini matematici, sembrando che il progresso della tecnica ne abbia avvicinato la realizzazione. Dopo i risultati straordinari del razzo V-2 e, ancor più, dopo la liberazione dell'energia atomica c'è chi pensa che il volo nello spazio possa diventare, entro dieci o cento anni, una realtà. Questo volume del Clarke, membro della Società Interplanetaria inglese, espone quanto, oggi, la scienza ci dice sulla possibilità e sui problemi del volo interplanetario, sia dal punto di vista astronomico che da quello dell'ingegneria; ed esplora la via che deve essere percorsa per la realizzazione.

Chi non abbia, per gli spazi silenziosi fra le stelle, il terrore che ne provava Pascal, troverà certamente affascinante — se pure prematuro — immaginare il corso degli eventi: quando il sistema solare sarà aperto all'umanità; quando la luna potrà diventare, per i nostri pronipoti, quel che erano le Americhe, quattro secoli fa: un mondo, cioè, di sconosciuti pericoli, di promesse, di possibilità; quando i pianeti potranno servire agli usi più impensati, e il volo spaziale, cancellando tutti i vecchi problemi di questa terra, aprirà nuove frontiere alla mente umana.

Benchè l'argomento sia trattato, dal Clarke, in una inquadratura matematica, il volume è accessibile e interessante per un pubblico assai vasto.

IGINO GIORDANI: *Il Messaggio Sociale di Gesù*, Edizioni di «Vita e Pensiero» - Milano, 1952.

Il Vangelo legittima un Cristianesimo sociale, contiene direttive sociali? Il Giordani risponde al quesito, studiando sui testi l'originale pensiero di Gesù, degli Apostoli e dei Padri della Chiesa e svolgendo l'applicazione pratica che degli insegnamenti la Chiesa ha fatto, dal suo nascere fino agli inizi del medioevo.

Nel vangelo sono tracciate le linee maestre dell'organizzazione della Chiesa coi caratteri di unità, autorità, gerarchia, carità; il Vangelo afferma la socialità dell'ordine nuovo armonizzando la socialità con la personalità e libertà, soprattutto, con la libertà delle coscienze, con la libertà dei figli di Dio, la più grande conquista dell'età nuova. Il volume di questo scrittore, conosciuto, ormai, in tutto il mondo cattolico, è già alla quinta edizione.

u. p.

DUE NOVITÀ ITALIANE

Alle *Arti*, il Piccolo Teatro ha degnamente onorato Gherardo Gherardi, rappresentandone la commedia postuma: « Un tale che passa ». La favoletta svagata e sognante tratta un caso di mancata restaurazione monarchica, con piglio operettistico e irriverenza hollywoodiana, e senza fare sgarbo a nessuno, diverte molti. Sul ceppo ben riconoscibile della librettistica lehariana o kalmaniana e delle sceneggiature cinematografiche per Lubitsch, è inserito anche un po' del miglior Gherardi (specialmente al secondo atto), certamente più labile che in « Questi ragazzi » o ne « I figli del marchese Lucera », ma, come ai suoi bei dì, sapido sul niente, pensoso senza rughe, commosso a ciglia asciutte.

Jackson, antiquario americano, per avvalorare il ciarpame della propria Galleria e battere la concorrenza, ospita un piccolo sovrano detronizzato dalla rivoluzione, e le quattro persone che rappresentano il suo Governo. Pietropaolo di Wemburgo e i suoi quattro ministri che riassumono da soli tutti i dicasteri di cui volta a volta si manifesta il bisogno, hanno in animo di impiegare questa insperata fortuna, per tutto il tempo in cui sarà tramata e poi effettuata la restaurazione.

Jackson ha una figlia, Jane, poco rispettosa delle monarchie, ma curiosa e ricca d'iniziativa, che non tarda a insidiare repubblicanamente la giovinezza di Pietropaolo. Il quale ha un bel deposito di idee fatte e nobili convinzioni, ma è giovine e desideroso di vivere: fiorisce quindi l'idillio.

Poichè siamo in America, l'idillio ha una saldatura inaspettata. Pietropaolo infatti, trovandosi nel bel mezzo di un corteo di dimostranti, forse eccitato dalla novità, forse desideroso di far prove repubblicane sotto gli occhi dell'amata, finisce su di un podio, arringa la folla, la incita a rivoltarsi ai pompieri al grido di: « Noi chiediamo pane e acqua: ci dànno l'acqua soltanto », e si trova in carcere. Nel frattempo è arrivata Stefania, la fidanzata di Pietropaolo. Ella, che ha molto lavorato per ottenere dai maggiori governi promesse di aiuto per la restaurazione, investe con giustificata furia il Governo esiliato del Wemburgo, che non ha saputo infrenare il proprio re, non ostante l'aiuto di un'eccellente costituzione. Ma Stefania non sa di Jane, e ignora che il fidanzato si era fatto da sè una cultura, diciamo, sociale, al tempo in cui — proibite le letture non monarchiche e proibiti i giornali — gli capitava tra le mani qualche pacco da scartare. Capisce quando trova Pietropaolo tra le braccia dell'americana, che lo consola degli infortuni pubblici: deplora il contegno del sovrano, e indice il consiglio della corona. Si parte. Il Ministro delle Comunicazioni spedisca il telegramma convenzionale: « Carico di mele salpa; preparate pere ». Colpo di scena: il Melone — così si autodefinisce Pietropaolo — non partirà. Dice cose nobili circa la felicità del suo popolo, e il ribrezzo di violarne la volontà con la forza e il sangue, ma si sente benissimo che la sua democratizzazione ha origine prevalentemente sentimentale. Ogni infame insinuazione repubblicana è da escludersi, perchè Pietropaolo si risolve al gran passo, quando il padre di Jane è ormai economicamente rovinato; così che solo, ignorante d'arti e mestieri, wemburghese ma innamorato, prende tempo sei mesi per farsi una posizione (siamo in America!), trascorsi i quali sposerà Jane. Vuol proprio essere « un tale che passa ».

Tofano regista, ben graduando gli elementi genetici che dicevamo, aggiunto un pizzico di Bonaventura e molto Disney (quel Disney che egli ha precorso, animando i disegni delle proprie macchiette), è molto piaciuto. La Proclemer (Jane) ha dato vera grazia a un personaggio inesistente, Carraro (Pietropaolo), divertito e divertente in una regalità da *pupi* siciliani, Busoni (Ministro della Guerra) immerso fino al collo nella sua macchietta, ma con la testa di fuori per controllarsi, la Miserocchi (Stefania) acida contro natura, e Battistella esaltato guardiano di anticaglie, hanno, con tutti gli altri, ben sostenuto la commedia.

●

Al Quirino: « Questi nostri figli », tre atti di F. M. Crivelli.

Dramma in casa del grande attore Stefano Renzi. Vanna, sbronza e irritata dalle ripulse di Sergio (figlio di Stefano), si uccide. Norma, sorella di Sergio, presente al fatto, è disperatissima. Franco, amico dei due fratelli, si squaglia, non prima di aver capito che i figli di Renzi, invece di tenere la testa a posto, andranno incontro a complicazioni, per smania di mortificazione e per odio contro il padre, che essi accusano di averli trascurati, pensando soltanto alla propria gloria. Accorre Marta, giovine attrice e amica di Stefano, che invano cerca di mettere ordine in quelle teste, e di far comprendere la nobiltà fondamentale del padre. Il quale, tornando, trova non soltanto un cadavere, ma anche assai tristi rivelazioni riguardanti i figli. Sergio aveva accettato più volte denaro dalla donna che respingeva, per dissiparlo al giuoco; Norma, non si sa bene che cosa abbia fatto, ma in forma concentrata dice lei che cosa avrebbe voluto fare, come innamorata della morte.

A questo punto, si è assistito a uno dei casi più ridicoli di scontro tra la pervicacia di un autore e quella della censura. La confessione di Norma consiste ormai nella seguente battuta: « Io le volevo bene, tanto, tanto bene! », al che Marta commenta: « Che orrore! ». Un attimo di incertezza tra il pubblico; poi si è capito tutto: appena in tempo, perchè la così opportuna impostazione di questo tema drammatico, non ha avuto altri sviluppi. Che dire? Si aspetteranno pazientemente tempi migliori: in cui, o la censura avrà il buon senso di lasciar sfogare per intero i messaggi di questo realismo, o gli autori si risolveranno a riconoscere che non c'è il minimo coraggio nè la minima intelligenza, nel mettere in rapporto una paternità deficiente con una figliolanza invertita. Quanto a noi, saremmo per una censura più tollerante, e non tanto in difesa dei diritti che ognun sa, quanto per riguardo a un pubblico che dovrebbe giungere da sè alla valutazione dei suoi autori. Siamo certi che una rivolta spontanea (già in atto, come dimostrano gli incassi), sarebbe molto più costruttiva delle imposizioni dall'alto. Sbaglieremo, ma ci sembra di osservare una crescente resistenza del pubblico ad ogni perversione intellettuale. Ci sono argomenti pro e contro, ma si rifletta che un danno grave potrebbe essere causato dalla convinzione che ci si privi del diritto di respingere, fischiare o discutere da noi, senza intermediari.

Stefano, messo così brutalmente dinanzi agli effetti della propria trascuratezza, per togliere i figli dai primi piani di una scena disgustosa, dichiara alla polizia che Vanna si è uccisa per amor suo. All'amichetto che sa la verità, minaccia gravi rappresaglie (è un figuro carico di molte colpe) se propalerà versioni diverse da quella ufficiale. Ma Sergio e Norma, invece d'esser grati al padre, lo detestano più che mai: ancora una volta vedono in lui l'egoista e l'attore, che volge tutto in pubblicità. Così che, quando in teatro lo raggiunge la notizia che Norma se n'è andata, e Sergio gli fa una mezza scena dichiarando un proposito simile, Stefano è costretto a provare, mediante documento scritto, che la defunta era stata innamorata proprio di lui, e da lui respinta, aveva inutilmente tentato di adattarsi al figlio. Sergio (che invano ha tentato di vendicarsi del padre portandogli via l'amica Marta) parte, con le idee presumibilmente aggrovigliatissime. Quanto poco i figli appartengano ai genitori, è venuto ad affermare, nel camerino di Renzi, anche il padre della suicida. Allora Stefano, che da molti anni non beve più, torna all'alcool, e recita alcuni squarci del dumasiano Kean: una specie di « ridi, pagliaccio », in cui il grande attore afferma che la pienezza della sua vita è nel dramma, implicitamente lamentando l'incomprensione dei figli che non lo lasciano recitare, e non s'allevano onestamente da soli.

●

Se un maestro come Ruggeri ha scelto a prima lettura questa commedia, non saremo noi a negare al Crivelli qualità, d'altronde evidentissime, di teatrante. C'è molto, c'è tutto, c'è troppo nei tre atti. Le arruffianature meno giovanili sono impiegate e dosate con abilità, diremmo, spaventevole. Non manca nemmeno il tentativo audace ma un po' asfittico, di spartire tra due camerini lo svolgimento del terzo atto; manca invece la chiarezza d'idee, senza di cui nè audacia nè abilità tecnica approdano mai. Quando si presenta, prima il triste destino della gioventù lasciata a se stessa, poi la volontà di sacrificio di un padre finalmente illuminato, e in ultimo si sostiene il diritto d'essere attori senza aver seccaiature dalla famiglia, secondo noi si fa una certa confusione. Dalla quale, nemmeno Ruggeri si è districato, perchè, pur recitando benissimo, non poteva convincere, e non ha convinto. Ma se vogliamo accettare certa facilità come indizio di talento specifico, e poichè, in fondo, tra i molti sbandamenti della tessitura, non s'è notata una volontaria corruzione di principi, ma soltanto gran confusione di valori, lodiamo la speranza e atteniamoci a quella.

Vladimiro Cajoli

● Il Teatro « E. Duse » di Genova, dopo una breve tournée a S. Remo è rientrata in sede, e darà il 7 p. v. in « novità per l'Italia la commedia « Un uomo di Dio » di Gabriel Marcel con la regia di Giovanni Galloni e l'interpretazione di Lida Ferro, Tino Bianchi, Tina Maver, Mila Vannucci e gli altri.

● La Commissione Nazionale del Libro, insediata recentemente al Viminale, su proposta del suo Presidente, il Senatore Stefano Jacini, ha ripartito il lavoro tra due Sottocommissioni, che cureranno, rispettivamente, la prima, i rapporti con le autorità statali e parastatali, la seconda, le libere iniziative culturali. Sono stati eletti Vice Presidenti delle due sottocommissioni, rispettivamente, l'onorevole dott. Mario Longhena e il dott. Mario Pozzi.

Jacob-Ignace Rhisdael - Paesaggio (1628-1682)

LA RADIO

« UNE LARME DU DIABLE »

Si è finalmente potuto ascoltare il « Primo Premio Italia 1951 »: Une larme du diable, mistero di Théophile Gautier, adattato per la radio da Jean Forest e René Clair, realizzato dal Club d'Essai della Radiodiffusion Française sotto la direzione artistica di Clair, con la partecipazione di Gerard Philippe, Daniele Delorme, Marcelle Dorrien, Robert Arnoux, Françoise Engel della Comédie.

Diciamo subito a conforto dei tartassatissimi Commissari del Premio: si era mai ascoltato alcunchè di simile? Tante stelle si erano mai adunate per illuminare una festa radiofonica? Confessiamo chiaro e tondo che, anche noi, se avessimo dovuto, come i giudici, decidere, saremmo stati fortemente impressionati da questo caso.

Eppure siamo altrettanto certi che le ragioni di Alberto Perrini e di tutti coloro che gli hanno fatto eco nel deplorare che un premio così importante sia stato assegnato a una riduzione e non a un'opera originale, sono più che fondate. Quand'anche poi si dovesse scendere a un esame di merito assoluto, non ci sentiremmo di dire che il mistero di Gautier è tra le cose più belle che si siano ascoltate alla radio; forse nemmeno tra le più opportune: e, rispetto a una realizzazione di gusto così elevato, non un'espressione di vero buon gusto, o di tal gusto che possa essere universalmente gradito e apprezzato. Ma, che farci? Ci son pagine di tanta bellezza, e tanta è l'eccellenza della recitazione come quella della regia, che alla fine si resta disorientati, perplessi, disposti al meglio e al peggio: palla bianca o palla nera, sol che una spintarella esterna decida per noi.

Satana scommette con Dio che indurrà al peccato due giovani sorelle, Alice e Biancofiore, la cui innocenza è quanto di più bello splenda sulla terra. In caso di sconfitta, dovrà restituire cinquanta santi finiti nell'inferno (che può significare un patto del genere, se non facezia umoristica?), in caso di vittoria, otterrà una goccia d'acqua per placare la sua inestinguibile arsura. Si ascoltano le voci di Dio, di Maria, di Gesù; e per quanto siano state ingaglioffate, soprattutto quella del Buon Dio, per giungere a una riproduzione esatta dell'umorismo testuale, non facciamone un casus belli: se mai, si tratterà di un casus elegantiae, e chi meno ne ha, meno ne metta. D'altronde, sappiamo che ci si domanderebbe quanto differisca questa disputa paradisiaca, dal guinizelliano: « Donna, Deo mi dirà », o addirittura dal dantesco: « Angelo clama in divino intelletto e dice: — Sire, nel mondo si vede maraviglia... — ». Insomma, siamo certi che con una sottile spregiudicatezza critica si riuscirebbe a dimostrare quanto poco differiscano lo stupore e il candore dello Stil Nuovo, e la saputissima ironia di un romantico. Ma se abbiamo detto che qui manca l'ingenuità, non staremo neppure a discutere quanto « Une larme » disti, nonchè dallo Stil Nuovo, perfino da « Green Pastures ».

Dunque, Satana s'impegna con molta varietà e intelligenza della psicologia femminile, e conduce in breve le due giovinette sull'orlo della perdizione, senonchè Alice si offre trasformando lo slancio della colpa in così angelica dedizione, che Satana si commuove. Una lacrima tremola sul suo ciglio. Sta per scadere il termine di tempo posto alla scommessa, sta per cadere la lacrima; ma il Buon Dio ordina a un angelo di scendere sulla terra a raccoglierla, cosicchè le due sorelle sono salve, e Satana avrà proprio quella lacrima per dissetarsi meglio che non avesse sperato. Maria, in cielo, cerca di intercedere per l'Angelo decaduto. Il Buon Dio risponde: « Je ne puis pas me parjurer comme un roi de la terre ». Maria insiste: « Il a tant souffert. Laissez-vous fléchir. Vous qui êtes si bon, comment pouvez-vous supporter cette idée qu'il y ait quelqu'un d'éternellement malheureux par votre volonté ». E il Buon Dio: « Dans quelque cent mille ans d'ici, nous verrons!... », che è l'ultima battuta. Lasciamo alla forza della commozione romantica l'incarico di nascondere l'arbitrio filosofico e teologico contenuto in questo finale; resta purtroppo che, dal punto di vista drammatico, la commozione di Satana non è affatto giustificata. Là dove si aspettava molta poesia nell'offerta di Alice, e un minimo di trovata che differenziasse Alice almeno da Biancofiore, se non da tutte le donne veramente innamorate, si sono ascoltate soltanto parole nè più varie, nè più belle, nè più commoventi delle solite. A questo punto, bisogna dire che la cosa diventa assai ambiziosa e dunque molto discutibile. René Clair riconosce con Gautier (sono entrambi personaggi) il difetto essenziale del lavoro: « ...c'est que l'action, si action il y a, est double sans être différente! ». E quando Clair e Gautier, rispettivamente concludono: « La scène qui va suivre... si vous trouvez qu'elle a beaucoup de ressemblance avec l'autre, ne vous en prenez qu'à l'amour... » — « L'amour est extrêmement monotone de sa nature et ne sait conjuguer qu'un seul verbe, qui est le verbe amo... », osserviamo che la vicenda particolare, dell'incontro di Satana con Alice, si annulla, ed assume insostenibili significati generali la commozione del diavolo di fronte a qualsiasi amore. Ricordiamo che ben altra pensosità spirava dall'incontro di Satana e Virgia, nel radiodramma di Papini, da noi stessi recensito nel marzo del 1950. Due opere gemelle, a tal punto che si potrebbe pensare che Papini non ignorasse Gautier, e tuttavia approdate molto diversamente.

Una autentica forza drammatica, anche per merito dell'interpretazione stupenda, ha tutta la parte di Satana: spiritosa, sottile, letterariamente controllatissima anche dove le battute più intuitive sembrano avere qualcosa del luogo comune. In chiesa, durante la Messa: « ...du vrai latin de cuisine! Le bon Dieu n'est pas difficile! »; e durante il dialogo amoroso fra il Colimaçon (la lumaca) e la Rosa: « Colimaçon, mon ami, tu es un habile séducteur! Tu as, en vérité, tout ce qu'il faut pour faire le plus délicieux mari du monde: de l'argent et des cornes! »; o mentre Satana aspetta Biancofiore: « Les pieds mignons d'une fille qui va au rendez-vous sont plus prompts que les ailes du grand diable lui-même; et celui qui va perdre son âme se hâte plus que celui qui va la lui gagner, à ce jeu de dés qu'on nomme Amour dans le monde, et luxure dans le catéchisme... »; e altrove: « Les trois pauvres petites vertus théologales ne sont réellement pas de force à lutter contre sept gros gaillards de péchés capitaux! », e tutta un'antologia d'aforismi ascoltati da più d'un secolo in formulazioni così frettolose, che in questa rimpatriata alle purissime fonti dello stile e del genere, avranno fatto grande effetto su giudici della moderna radiofonia.

V. Incauda

● E' uscito il primo fascicolo della « Temi romana », raccolta mensile di giurisprudenza a cura del Consiglio dell'Ordine degli Avvocati e Procuratori di Roma, edito dalla Casa Editrice « La Navicella ».

La rivista, che presenta in dignitosa veste editoriale, si ripromette di raccogliere le massime di giurisprudenza della Corte di Appello dei Tribunali e Preture dipendenti. L'abbonamento alla rivista costa, per un anno, lire 1.500.

SPUNTI DI CRONACA

L'attività musicale ha qualcosa di infernale, ed è veramente difficile se non impossibile tenergli dietro.

Si narra, in una graziosa novella di Bertoldo Auerbach, che secondo la leggenda il diavolo andò una volta a lavorare, promettendo di essere buono finchè gli avessero trovato qualcosa da fare. Gli uomini accolsero la sua proposta e gli imposero le cose più impensate e più faticose di questo mondo: ma inutilmente, poichè ancora non gli avevano detto quel che doveva fare, che era fatto. Nè miglior sorte ebbe l'idea di uno che volle ordinare al diavolo di lastricare la strada che conduceva alla città vicina, così presto che, salendo immediatamente in un tiro a due, egli dovesse trovare la strada già lastricata. Finalmente un usciere prese il diavolo per un orecchio e lo condusse negli archivi dei ministeri, dicendogli: — Ecco qui: leggi, esamina, distribuisci, metti in ordine codesta immensa farragine di scritti e di stampati, ecc., ecc., ed avrai da lavorare sino al giorno del giudizio! — « Il diavolo — conclude Auerbach — è sempre là, chi lo cercasse ».

Ebbene, che non sia il caso, per godere finalmente un po' di tranquillità, di suggerire un intervento della burocrazia statale nelle cose musicali?

L'idea, francamente, fa venire qualche brivido anche a noi, al solo sospetto di quel che potrebbe accadere, ma è noto che i musicisti sanno sempre cavarsi d'impaccio. Anche nelle peggiori circostanze, come quella in cui si trovò una volta Hans von Bülow durante le prove con l'orchestra imperiale di Pietroburgo alla presenza dell'Imperatore Alessandro III. Tra il direttore, Hans von Bülow, e il primo fagotto era sorta una questione se un *fa* dovesse essere naturale o bemolle. Il professore era pel bemolle, Hans von Bülow pel naturale. Intervenne allora l'Imperatore, pronunziandosi in favore del fagottista.

Bülow non replicò, e, voltosi alla massa orchestrale, disse con intonazione quasi militare: « Per ordine di S. M. l'Imperatore, *fa* bemolle! ».

Quattro filarmonici si riunivano spesso per esercitarsi nella esecuzione di quartetti piuttosto difficili. La buona volontà non mancava loro, ma pare che non fossero troppo esperti nella misura del tempo. Lo sapevano e se ne rammaricavano.

Un benedetto giorno, cimentatisi con un arduo e impegnativo quartetto di Beethoven, ebbero la buona sorte di finire il primo tempo con un perfetto insieme. Respirarono finalmente e si congratularono a vicenda, traendo ottimi auspici per l'avvenire, e quindi il primo violino dette il segno per l'attacco dell'Adagio.

— L'Adagio? — osservò candidamente la viola — ma l'Adagio l'ho già sonato!

Dobbiamo premettere subito, come nei film, che ogni riferimento a cose e fatti reali deve ritenersi puramente casuale. Si tratta semplicemente di un aneddoto che ci viene in mente quasi per contrasto ogni qualvolta siamo costretti ad ascoltare, non senza invidia, dei complessi strumentali stranieri.

Si dice che il nostro temperamento latino, estremamente individualista, costituisce un forte ostacolo ad una seria affermazione in questo campo, che richiede uno studio assiduo, un dominio di sè stessi, un abito meditativo ed una fusione di spiriti. Molto probabilmente, però, si tratta del solito luogo comune. Il fatto è che un « Quartetto Strub » e, soprattutto i quattordici archi dell'Orchestra di Stoccarda possono ancora insegnarci molte cose in materia di complessi strumentali.

Tra i complessi stranieri che si sono avvicendati nelle sale e nei teatri romani, non possiamo dimenticare gli artisti del teatro di Stato dell'Opera di Monaco, che hanno dato vita allo spettacolo straussiano al teatro dell'Opera, con la rappresentazione della tragedia « Elettra » e dell'azione coreografica « La leggenda di Giuseppe ». Quest'ultima, rappresentata per la prima volta a Roma, è stata diretta dal maestro Robert Heger, e, ad eccezione della bravura degli interpreti, non ci ha mostrato nulla di più di quel che poteva mostrarci un piacevole spettacolo di danze. L'« Elettra », invece, diretta dal maestro Hans Knappertsbusch, ci ha immerso ancora una volta in un mondo ricco di una prodigiosa sensualità sonora. E' un'opera nella quale personaggi e musica vengono esasperati e trascinati in una formidabile esaltazione che disperde, senza residui, lo spirito e l'essenza della tragedia greca.

E' un'opera, tuttavia, che delinea, in maniera quasi definitiva, il dramma musicale straussiano.

Obbediente ancora al concetto wagneriano del dramma-sinfonia, Strauss si discosta da esso per quanto riguarda il contenuto musicale. Ed è appunto nell'« Elettra » che questi caratteri differenziali, lontanissimi dalla serrata compagine orchestrale wagneriana, sono spinti agli estremi, sino a generare quasi una monotonia espressiva. La tessitura musicale, comunque, rivela sempre un artista straordinariamente abile nel manipolare suoni e timbri e nel costruire con assoluta sicurezza quei blocchi sonori che filtrano l'essenza del dramma in un clima denso di sensualità.

Dante Ulla

PROBLEMI DELL' EDUCAZIONE

MESTIERI E PROFESSIONI

Fra l'uomo e la sua professione corre lo stesso rapporto che fra la sua singolarità originaria e la sua socialità. Come l'uomo pur mantenendosi un valore assoluto e inassimilabile da alcuna entità esterna si completa nella sua estrinsecazione sociale che ne fa un fermento della realtà organica di cui fa parte così l'uomo pur non necessitando sostanzialmente di un impiego delle sue facoltà per affermare il suo valore originario, è stimolato dalla sua condizione di creatura fra le creature a convertire in attività concrete le virtualità della sua natura.

Ed è appunto in questa conversione che l'uomo si distingue socialmente. Mentre essa può limitarsi ad una esteriorizzazione di energie per soddisfare i propri bisogni, per raggiungere nel mondo la dignità adeguata alle proprie ambizioni, e siamo con ciò al livello del mestiere cioè della mera utilizzazione delle proprie facoltà ai fini del personale soddisfacimento, essa può invece determinare un'esteriorizzazione di energie che incida positivamente sul destino delle altre creature avviando con esse rapporti vieppiù intensi di reciproca fecondazione, e siamo con ciò al livello della professione che è l'offerta spontanea di quanto in noi la natura fu depositaria perchè divenga ricchezza comune.

Mestiere e professione divengono così non più nomenclature classificatorie di specifiche attività contraddistinte con un più o meno di degnità a seconda dell'ambiente del loro impiego ma termini di giudizio ricavabili dal grado di spiritualità cioè di generosa socialità posta nel loro uso. Per tale ragione, umili mansioni quali il lavoro della terra o nell'officina possono assurgere a dignità professionale ove siano esercitate nella piena coscienza della loro validità sociale, delle responsabilità ad esse inerenti, mentre alte mansioni per le quali occorre un corredo tecnico-culturale di ardua acquisizione scadono al rango di mestieri ogni volta che venga loro meno la vastità dell'orizzonte ad esse inerente e si avviliscano a preteste di personali carriere.

Questa distinzione sovvertitrice degli usati canoni ha una sua giustificazione squisitamente religiosa. Se infatti noi trasferiamo il giudizio dell'uomo dall'occhio del mondo a quello di Dio, ci avvedremo facilmente che le attività non cadranno più al vaglio della fittizia dignità esterna dell'ambiente del loro esercizio e della materia ad esse sottoposta bensì alla valutazione della docilità con la quale la creatura è rimasta fedele all'impiego che la Provvidenza ha creduto di farne e della consapevolezza che comunque, ovunque e sempre l'uomo edifica una casa che non sarà solo ad abitare, la cui durata e prosperità dipenderanno dal grado di fedeltà da esso impiegato nel suo lavoro. Per Iddio non esistono braccianti ed avvocati, terrazzieri ed ingegneri, ma solo operai della vigna di cui Egli è il cespite; ad ognuno non sarà chiesto quali talenti avrà speso ma se avrà speso i suoi talenti a quell'aggettivo « libero » che il mondo applica al lavoro con tanto superficiale cernita verrà a premiare l'attività o che veramente tale sarà stata in quanto avrà servito all'uomo, comunque il mondo l'avrà conosciuto, col volto solcato di amaro sudore o illuminato d'intellettuale meditazione, a farsi libero, a redimersi di tutte le servitù delle passioni, a offrirsi ai fratelli generosamente.

Le professioni, anche quando vengano affrontate nello spirito cui abbiamo alluso, sottostanno ad un rischio perenne, che è la loro usura, il loro progressivo cristallizzarsi e conseguentemente disumanarsi, specie al presente, essendo in atto un progressivo specializzarsi delle umane attività che inevitabilmente le depaupera e le meccanicizza. L'uomo non domina più la sua azione, invece di guidarla è guidato dal suo schematico iterarsi, schiavo di un'abitudine e di una necessità sociale invece che fabbro originale di azione perennemente genuina. Perchè l'azione umana sia feconda occorre che non si burocratizzi lo spirito, soprattutto dirci se la nostra mansione è quella di burocrati. Se questo è vero per tutte le professioni, lo è eminentemente per l'insegnamento che non può ridursi a mestiere senza snaturarsi, senza rinunciare alla fecondità dei suoi postulati. Non conosco spettacolo più triste di quello che offre un educatore che salga la cattedra, si volga alla plasmabile coscienza dei giovani, nell'atteggiamento di uno che versi un bagaglio di nozioni acquisite una volta per sempre in recipienti tutti eguali e omogeneamente reagenti. Venendo meno il rapporto vivo tra il docente e il discente che deve essere inventato momento per momento, caso per caso, la dottrina si isterilisce nei formulari, si cristallizza in regole senza vitalità, si polverizza in un arido criticismo. L'insegnante-funzionario è una ridicola larva nella stessa misura del sacerdote-burocrate di Dio e dell'artista-cortigiano delle Muse.

Se volessimo darci un'immagine metaforica e simbolica delle professioni, le dovremmo dividere fra quelle che stabiliscono un rapporto fra la creatura e il tempo, la creatura e lo spazio, la creatura e i suoi simili. La medicina lotta per la continuità dell'essere fisico, l'ingegneria per l'inserzione della persona nell'ambiente naturale, l'avvocatura per la definizione equa dell'uno fra i molti, l'economia per la soddisfazione dei bisogni nel giuoco degli interessi convergenti e divergenti della comunità.

L'insegnamento è la professione che presiede alla continuità e al potenziamento dell'essere spirituale, travalicando quindi la sua responsabilità dal tempo all'eterno. Quando ci si dice che ci sono affidate le nuove generazioni, che altro significa questo se non che noi dobbiamo assumerle alle nostre cure perchè esse conservino del passato quanto è degno di sopravvivere, lo alimentino con l'esperienza molteplice del presente e si inoltrino nell'avvenire arricchite di quanto è necessario per non consumarsi nel tempo e col tempo ma trionfino di esso nella luce dell'eterno?

L'insegnamento è quindi professione che conosce la latitudine stessa dell'umano destino per cui la creatura accampata al centro delle tre dimensioni del tempo ne opera in sè l'ideale sintesi. Per questo la sapienza deve esservi doppiata dalla saggezza senza la quale la cultura è sterile ricchezza che si esaurisce nel momento in cui si spende, senza acquisti di beni sottratti alla morte. Un insegnamento che offra le armi per vincere la battaglia del presente senza garantire la conservazione del patrimonio vagliato dai secoli trascorsi e senza accendere nello spirito la sete di quanto non muta e sostanzia la trascendenza, è un insegnamento mutilo che, vittima del suo stesso utilitarismo pragmatico, sfiora e decade con la stessa contingenza che lo ha suscitato.

Un insegnamento che non susciti nell'allievo la vocazione dell'eterno alunnato perchè la cultura che si volge al possesso del vero non può che identificarsi col ritmo stesso della vita che mentre si vive acquista coscienza di sè e cerca le ragioni di sè fuori dei fenomeni e degli accidenti, è un insegnamento falso perchè coltiva la presunzione che la verità sia nell'ultimo dato posseduto invece che nell'estremo velo da strappare.

Un insegnamento che smarrendosi di fronte alle tre forme dell'essere: il vero, il buono, il bello, abdichi alla persecuzione sincronica di esse e le persegua distinte o magari le contrapponga le une alle altre, è un insegnamento che diseduca dalla comprensione della complessità del reale e si corrompe o in vizioso estetismo o in gelido moralismo o in superbo intellettualismo.

In questa vicenda di lampadofori che è l'insegnamento, quanto più alta e tremenda si fa la responsabilità allorchè ad esso si aggiunge come vocazione e indirizzo l'aggettivo « cristiano ». L'insegnamento possiede di certo una sua dignità originaria per cui, tolto il caso raro d'involuzioni patologiche, non può prescindere da un'intima eticità, dal volere e dal ricercare il bene del suo oggetto, dall'aprirgli innanzi orizzonti già sperimentati dal soggetto come optabili e fruttiferi per l'anima, ma una cosa è volere il bene, un'altra perseguirlo e offrirlo agli altri. Un'eticità non ancorata ad una visione integrale della vita e del mondo basata su una rivelazione divina, è condannata allo agnosticismo e, a lunga scadenza, all'indifferentismo, cioè ad attribuire valore di positività a tutte le esperienze umane e storiche che pur non possedendo questo valore intrinsecamente, lo assumono surretiziamente per il loro stesso accadere, in una giustificazione di deteriore umanistica antropologia che converte il fatto nel vero e i fatti adegua qualitativamente sì da smarrire, ad un certo momento, la facoltà di distinguerli e classificarli. Non v'è filosofia che sappia e possa pedagogicamente colmare di contenuto stabile e inconfondibile quel bene che, attraverso l'attività educativa, noi ci proponiamo di offrire alle creature affidate alle nostre cure. Solo il cristianesimo è in grado di dare un colore e una sostanza inconfondibile e immutabile a quell'eterno che abbiamo detto in definitiva essere il termine *ad quem* dell'insegnamento.

Come la vita dello scolaro acquista valore dall'obiettivo che persegue ed è materiata degli atti che ad esso lo avvicinano, così la vita dell'uomo acquista significato dalla sua mèta ultima che tutte le altre condiziona e mancando di queste direttive di marcia le loro strade si fanno labirintiche, contraddittorie, oziose: lo scolaro, lo studente, non possono dare al loro studio un indirizzo, una mèta, diversi da quelli che li guidano nella vita, non può sussistere divergenza fra le due marce, contraddizione fra le due strade. La scuola e la vita obbediscono allo stesso ritmo vitale, le medesime leggi di conservazione e di progresso agiscono in loro, il valore e il significato genuino dell'una è il valore e il significato genuino dell'altra. Essi sfuggiranno, almeno nella loro piena luce coscienziale, all'educando ma sarà appunto pietra di paragone per l'educatore stabilire questa armonia, immettere in essa vieppiù razionalmente il giovane, far nascere in lui il senso della sua assoluta necessità. Solo in tal modo l'antico adagio « non scholae sed vitae discimus » acquista il suo reale significato perdendo la scuola quell'anodina situazione di anticamera della vita, che ne faceva e ne fa tante volte una sorta di reparto stagno esistenziale nel quale si entra e dal quale si esce a proprio libito e secondo leggi di opportunità del tutto estrinseche all'intima maturazione della propria sostanza spirituale mentre essa fa tutt'uno con la nostra esistenza, vigendo in lei le medesime leggi che presiedono al divenire e al farsi cosciente dell'essere in noi, finestra aperta non sul mondo cristallizzato delle forme storiche ma sul mondo organico delle creature viventi la nostra stessa vita, non arida classificatrice di nozioni-chiave ma inventrice di ritmi vitali individuali originali per entro il gran ritmo vitale cosmico.

Marcello Camilucci

LA COLLEZIONE CZERNIN

Continuazione della 3ª pag.

meno lo scopo della sua arte e quello di toccare l'anima » dice il famoso critico, Joseph Van der Elst, e mi pare un giudizio giusto. La - Presentazione - della Czernin è forse il quadro di questo autore che meglio tradisce lo stile particolare che lo distingue.

Ben rappresentato Ruisdael con una notevole quantità di paesaggi; bellissimo quello di Haarlem, quasi un monocromo marrone, che valse all'autore vivente grandi onorificenze.

Van Dyck, come sempre, composto ed elegante - pittore cavalleresco - come lo chiamavano i contemporanei amici, con una nota più vibrante eppur contenuta nel suo - Cristo - della seconda maniera, quando da Rubens prende diverso indirizzo e modifica la sua tavolozza adottando colori più luminosi, più morbidi, più teneri e quando, prima dal suo ospite a Londra Thomas Howard, e poi direttamente in Italia a Genova dal compatriotta Cornelio de Wach, che praticamente aveva introdotto i maestri fiamminghi presso gli amatori genovesi, a Venezia, a Roma ed in Sicilia, viene a contatto con i grandi maestri italiani, specie con Tiziano, Tintoretto e Veronese. Infatti il - Cristo - della Czernin deve molto al Tiziano se anche ha il chiaroscuro correggesco. Qui si vede come abbia ragione Fierens-Gevaert quando osserva che Van Dyck scoperse in Italia « un'umanità dove egli ravvisò il riflesso della propria organizzazione morale ».

Parecchi Heem, Helst, due Witte, un Vos e un Velde completano l'insieme e fanno degna cornice ai capolavori principali.

E. Durini

«IL TEMPO DELL'UOMO»

La poesia di Carlo Zannerio muove a misure ultrasensibili, ove la tormentosa invadenza dei richiami negatori e disgregatori trova la sua musicale pacificazione in un messaggio che è, ad un tempo, intelligenza morale e rigorosa necessità della fantasia.

Acutamente perciò Mario S. Vitti, il presentatore di questa nona fatica poetica di Carlo Zannerio, « Il tempo dell'uomo » (Ellade 1951) ha rilevato che il poeta si rivolge in discorso diretto all'uomo, per richiamarlo imperiosamente alle sue virtù originarie: gli elementi costitutivi della lirica si tramutano così in una scandita rapsodia epica che rifiuta gli arbitri dell'evocazione nostalgica e le degenerazioni dell'intimismo autobiografico. Per tale accordo fra i moventi epici e le sembianze liriche, « Il tempo dell'uomo » è quindi un carme nel senso architettonico e foscoliano del termine.

Nella parte introduttiva, il poeta fa appello alla memoria dell'uomo, a quell'eterno presente della fantasia che fu già uno dei temi più suggestivi del suo « Alto rilievo di Crono » (1950): *e le passate scene muti in memoria, maturi un volto d'età svanite.*

Le passate scene, l'età svanite sono quelle della protostoria dell'uomo, i favolosi millenni della sua giovinezza, quando la sua pupilla sconfinava stupita nell'ampiezza delle sere e si addolciva alla visione di « alti quadri fuggenti », di foreste, di greggi, di serenati orizzonti.

Ma l'apparire della donna completa in più ricchi e felici accordi la rappresentazione dell'Eden: *Risospinta dal canto delle sere — (un lieto mare il suo tranquillo viso) — la donna t'appariva: — del suo fiorire tepida l'aria — a voce lieve i campi addormentava. — Con lei, muto, vedesti — fra l'una ed erbe ogni pietra felice.*

E' l'amorosa pienezza di una vita che urge senza travolgere, che avvampa senza consumare: qui l'uomo ha una sua storia che si identifica per chiari segni con le vicende della natura in una interdipendenza spontanea e perfetta: *il peso d'ogni foglia era presente, — del pomi anche il colore ti fu dolce. — Con le insidie giocavi, chè la speranza inondava i colli.*

Con la 17ª strofe che incomincia: *Ora...*, si profila la seconda parte del carme. — Ora quell'interdipendenza mirabile è stata distrutta dall'uomo stesso, che potenziando le sue facoltà gnoseologiche e volitive per conquistarsi l'essenza metafisica delle cose, si è allontanato dalla sua patria naturale, fino a smarrire la propria esatta misura interiore. Ora l'aura delle cose è assente, e il giorno va come « fregio spogilo »; ora la stessa luce sembra esclusa dal respiro dei mortali che le fanno nube con il loro fiato infedele.

Eroe privo di gesta e di figura, chiuso nelle sue sigle vanitose ed inconcludenti, l'uomo appare frettoloso, scontento, oppresso dalla desolazione più disperata: *Oggi per te le cittadine foglie — allineate, nel vento — ondulando senza richiami, — ti fanno passi e lastrici più gravi.*

La visione si chiude senza un giudizio del poeta sulla sorte dell'uomo. Ma un giudizio preciso ed un monito vigoroso sono già impliciti nell'organatura concettuale e fantastica del carme, tutto incentrato intorno a questo tema fondamentale: la perdita della personalità.

Il « tempo dell'uomo » è dunque il tempo del suo paradiso perduto: e il mito moderno dell'esilio dei viventi configurato nei termini di una sollecitazione morale e poetica.

Nonostante le preziosità di eccessiva contrazione e alcuni cedimenti dell'inventiva poetica (forse inevitabili in un componimento di lungo respiro) l'opera di Zannerio si afferma per la sicura altezza dello stile, per i pregi di una studiata, sorvegliatissima maturazione formale.

Ma la sua positiva giustificazione consiste soprattutto nei numerosi e persuasivi accenti di commossa felicità creatrice: ci riferiamo ai versi già citati e ad alcune melodiche aperture endecasillabiche: *uomo che vai per la fogliata sera.*

Qui l'astratta severità d'eloquio che, nel passato, trasse il poeta a raggelare forzatamente lo slancio emotivo, viene redenta nella ricerca d'un canto ove la sostenuta (e necessaria) tensione espressiva sia rischiarata da una più sensibile comunicativa umana.

Le pagine introduttive di Mario S. Vitti, dense di fecondi suggerimenti critici, raccolgono in approfondita sintesi le ragioni e i significati del carme.

M. P.

● Una Compagnia diretta da Corrado Pavolini e organizzata da Guido Riva, con la collaborazione di noti attori, agirà prossimamente a Bologna ed a Firenze.

E' previsto per essa un repertorio di alto interesse artistico.

● Eligio Possenti ha scritto per Lodovico Rocca, il libretto dell'opera « Uragano », tratta dal dramma di Ostrovski, che sarà messa in scena al Teatro della Scala e al Teatro dell'Opera nella prossima primavera.

● L'editore Neri Pozza di Venezia ha annunciato due novità: « Il primo libro delle Favole » di Carlo Emidio Gadda, con illustrazioni di Mirko Vucetich (nella collana « Narratori moderni italiani ») e « La Parigina » e « La Vedova » di Henry Becque, due commedie, tradotte da Carlo L. Ragghianti, riunite in un unico volume, il primo della collana « Teatro », con un saggio introduttivo di Antonio Giuriolo.

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma